

32 صفحة

الثمن واحد جنيه

أسبوعية ـ السنة الأولى ـ العدد 11 ـ الإثنين 12 رمضان 1428هـ ـ 24 سبتمبر 2007 م

رمضان كريم في مسارح أوربا

ألوان البحرين الأساسية ترسم عبثية واقعنا السياسى

«كرسى هزاز» ترجمة مغربية لنص بيكيت

نبيل الحلوجى يكتب من الكويت

«حادثة» السلامونى منشور سياسى

اللوحة للفنان الأسبانى «ميرو»

مســــرحنا

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان – قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

● ماكيت ديكور مسرحية «سر الولد» الذى صممه مهندس الديكور حمدى الجلاد، حصل على المركز الثانى فى مسابقة الفنون التشكيلية التى تنظمها جامعة المنيا سنوياً خلال الموسم الصيفى.




تنويه

تنبه جريدة «مسرحنا» السادة المتعاملين معها من الكتاب العرب والمصريين إلى أن المراسلات باسم رئيس التحرير سواء على إيميل masrahona@gmail.com أو إيميل ysry_hassan@yahoo.com وبالنسبة للمراسلات البريدية على العنوان التالى : 16 ش اليابان قصر ثقافة الجيزة – الهرم– الجيزة. والجريدة غير مسئولة عن أية مراسلات ترد بأسماء آخرين.



هوامش العدد

من كتاب «فن كتابة المسرحية» تأليف: لاجوس أجرى – ترجمة: درينى خشبة – دار سعاد الصباح، ط 1، 1993.

لــوحة الــغلاف



بهجة الاحتفال

تلمع فى عيون الأطفال وتتسلل إلى قلوب الكبار تداعب الوجدان وتحرك المشاعر ويكتمل غذاء الروح.

فى رمضان تتألق ليالى القاهرة العامرة وتتلألأ مآذنها بأنوار تعانق السماء ويتسابق الفتيان فى صبغ شوارعنا الشعبية بزينة تتألق وتتلألأ فضة وذهباً تكسو الشوارع والحارات فى بهجة مباركة تغسل هموم عام كامل، وبأدوات بسيطة قليلة التكاليف وشرائط الزينة يتألق الفن الشعبى فى براءة وحرية ليسيطر على الفراغ الممتد فى مدينة كاملة ليحولها إلى لوحة تشكيلية بارعة ويتضافر معها بائع الفول بعربته الشعبية وصانع الكنافة والقطائف وبائع التمر والخروب والدوم، تلك البراءة يصوغها الوجدان الشعبى فى حرية وفطرة نادرة منبعها السعادة بشهر رمضان.

ومتعة الاحتفال به تخرج صادقة لتتلاحم الجماهير وتتجمع فى ليال رمضانية متعددة الألوان، وفى لوحة الغلاف للفنان الأسبانى «ميرو» تألقت ألوانه فى براعة ورشاقة تلقائية مميزة وفى صدق شعورى فريد فقد وضع الألوان فى تكوينات جمالية وبإيقاع بصرى مبهج وفى سياق قريب الصلة بالفن الشعبى المصرى الذى يعتمد على اللون الصادق الصريح، كما تكمن مهارة «ميرو» فى قدرته على الصياغة التجريدية التى يصل من خلالها إلى الجوهر الحقيقى للموضوع الذى يتصدى للتعبير عنه، فيصل إلى بهجة التكوين من خلال تجريد العناصر الراقصة والرشيقة فتبدو شخوصه عبارة عن بهجة خالصة وتخلى عن كل التفاصيل والزوائد التى قد لا تفيد فى الهدف الذى يتنامى له، كما وضع للوحة بطلها فمثلا فى الهلال الأخضر الذى يحتضن الشخصيات التى تزينت للاحتفال معه واللوحة على الرغم من البساطة فى التنفيذ إلا أنها تحمل فكرا عاليا لقدرة الفنان على التعبير عن لب الموضوع الذى يسعى إليه متجردا من زخم التفاصيل الذى قد يقلل من حجم البهجة التى ذهب إليها ميرو، وهذا اللون من الفنون يتعانق مع الفن الشعبى والملاحم والسير ويجعل تلقائيته تصل إلى قلب المتلقى مداعبة وجدانه قبل عقله ليكون الاحتفال «كرنفالى» الطابع لا تتأتى المتعة فيه إلا فى تلاحم الجماهير وهو شكل تألفه شوارعنا فى رمضان من كل عام وتتلقى العين ويتحرك الوجدان فى تلقائية لا شعورية لارتباط هذا اللون بالوجدان الشعبى فقد تغذت عليه الروح من الطفولة إلى الشباب إلى الكبر الكل يجتمع على اللون الشعبى محققا متعته الروحية التى تنعكس فى ألوان صافية مبهجة إلى القلب دون حواجز فهو فن الخاصة والعامة، وتلك هى عبقرية التجريد التى شكلت جميع الفنون الإسلامية وتزينت بها القصور والبيوت والشوارع والمساجد.

■ صبحى السيد

«كلام فى سرى» فتح أبواب الحلم بالجوائز العربية والعالمية

موسم جديد لـ«نوادى المسرح» بأفكار غير تقليدية

بدأت إدارة نوادى المسرح بهيئة قصور الثقافة فى تنفيذ خطتها للعام الحالى والتى تعتمد على تطوير آلية العمل بنوادى المسرح بمختلف المواقع الثقافية المنتشرة بمحافظات مصر..

شاذلى فرح «مدير نوادى المسرح» ذكر أن الإدارة تقوم حالياً بوضع الملامح النهائية لفعاليات الدورة الجديدة للمهرجان الختامى لنوادى المسرح المقرر افتتاحه منتصف نوفمبر برعاية الفنان د. أحمد نوار «رئيس الهيئة» وقال: سيكون المهرجان هذا العام مختلفاً بداية من عقد عدة لقاءات مفتوحة مع كبار الكتاب والمفكرين والفنانين مثل محفوظ عبد الرحمن، أسامة أنور عكاشة، وحيد حامد، أحمد عبد الحليم، عبد الرحمن الشافعى، السيد ياسين وآخرين، ويحضر هذه اللقاءات شباب نوادى المسرح فى إطار برنامج تثقيفى فى مختلف المجالات والتخصصات، بعد أن تقرر إلغاء الورش التدريبية التي كانت تنظم على هامش المهرجانات السابقة لعدم فاعليتها.

وفى السياق نفسه أضاف شاذلى فرح: هذا العام سيشهد ولأول مرة خمس ورش تدريبية فى فنون السينوغرافيا والتمثيل والإخراج وفنون الكتابة «الدراماتورج» يشارك فى برامجها عدد من المتخصصين، بهدف الابتعاد عن المحاضرات التى تعتمد على أسلوب التلقين، حيث تعتمد هذه الورش على الجانب العملى الذى ينتهى بتقديم عرض مسرحى من إنتاج المشاركين فيها، ويتم عقدها بالأقاليم الثقافية الخمسة التابعة للهيئة، وجارى حالياً الانتهاء من وضع البرنامج التفصيلى لهذه الورش لتفعيل تنفيذها خلال العام الحالى.

■ شاذلى فرح

مشهد من مسرحية كلام فى سرى

وأعرب شاذلى عن أمله فى أن تعود نوادى المسرح لسابق عهدها وتقدم عروضاً على مستوى متميز تعبر عن تفرد أفكار وجرأة المشاركين.

ويتمنى شاذلى أن يكون فوز نادى مسرح الأنفوشى بجائزة أحسن عمل جماعى من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى عن عرض «كلام فى سرى» للمؤلف عز درويش والمخرجة ريهام عبد الرازق، بداية إعلان تجربة نوادى المسرح عن نفسها على المستوى الدولى ويتم التخطيط حالياً لبحث إمكانية ترشيح العروض المتميزة من إنتاج النوادى للمشاركة فى المهرجانات العربية والعالمية وهو ما يمثل الإنجاز الحقيقى لهذه التجربة التى بدأت بجهود الأساتذة: عادل العليمى، وسامى طه، وحسن عبده، وعبد الناصر حنفى، وهذه النتيجة هي حصاد جهود هؤلاء عبر تاريخ حركة نوادى المسرح منذ بداية التسعينيات.

وعن الجديد فى عروض النوادى هذا العام أشار شاذلى إلى اهتمام الإدارة هذا الموسم بتفعيل عمل «الدراماتورج» فى عدد من المواقع الثقافية؛ وخاصة أن نسبة كبيرة من عروض الخطة الأخيرة لنوادى المسرح اعتمدت فى عروضها على مسرحة عدد من الأعمال الروائية والقصصية، وكانت النتيجة مبشرة؛ مما شجع على تنظيم ورش خاصة لشباب نوادى المسرح فى مجال «الدراماتورج» وبالتالى اكتشاف الطاقات المتميزة فى مجال الكتابة لرعايتها وتطوير أدواتها.

وفى الموسم الجديد أيضا ربما يتم تفعيل الاهتمام بإنتاج عروض مسرحية صغيرة تقدم بالفراغات المفتوحة كالشارع والمقهى، أو ما يعرف بـ «يمسرح الحقيبة» لتقديم عروض مسرحية غير تقليدية..

شاذلى فرح، أكد أن ضعف ميزانيات النوادى لا يمثل أية مشكلة بالنسبة للعروض المسرحية التي يتم إنتاجها داخل هذا الكيان، وربما يكون هذا الأمر هو الدافع الحقيقى وراء تقديم أعمال تعتمد على الخيال واستغلال الإمكانات المتاحة لتقديم أعمال لا تتسم بالتقليدية.

■ عادل حسان

اختتم أعماله أمس

16 فرقة شاركت فى مهرجان العرائس بـ« مطرانية شبرا الخيمة»

اختتمت أمس فعاليات الدورة الرابعة لمهرجان العرائس بـ «مطرانية شبرا الخيمة» فى إطار الأنشطة الصيفية التي تقيمها الكنيسة بمشاركة أكثر من 16 فرقة مسرحية من مختلف الكنائس على مستوى القاهرة الكبرى.

من الكنائس التى شاركت هذا العام بأعمال متميزة: كنيسة العذراء بـ «كوم أشفين» كنيسة الأنبا «بولا» ،كنيسة العذراء «بيجام»، كنيسة الأنبا «أنطونيوس»، كنيسة القديسة «مارينا».

الأب «ماريتريورس» مسئول المسرح بالمطرانية ذكر أن المهرجان ينقسم إلى ثلاث مراحل مختلفة، الأولى هى «مسرح العرائس» أما المرحلة الثانية فتشهد مهرجان تحت (18) سنة، ويشترك فى مسابقته أكثر من (60) عرضاً من مختلف الكنائس فى القاهرة، الجيزة، القليوبية، الغردقة، وتضم لجنة التحكيم هذا العام: ماجد توفيق، ماهر لبيب، فادى فوكيه، سعيد يوسف، رءوف الأسيوطى، عاصم سامى، سهام كمال.

وفى المرحلة الأخيرة التي تنتهى فى منتصف شهر أكتوبر؛ فللفرق فوق (18) سنة، وتتكون لجنة تحكيمه من: ثروت حبيب، جميل حنا، ناصر عبد الملك، ويشارك فيها أكثر من 40 عرضاً مسرحياً.

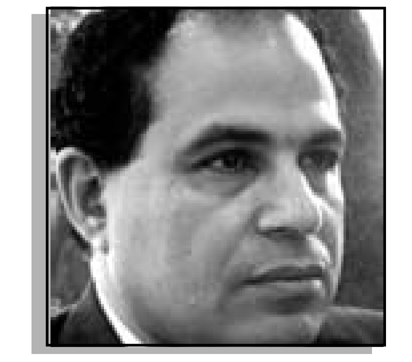
ولأول مرة هذا العام يتم تسليم الفرق المشاركة (C.D) للعرض بعده مباشرة وجوائز المهرجان «معنوية».

أشاد الأب مارتيريوس بدور «الأنبا» مرقص أسقف شبرا الخيمة والذى تبنى فكرة إقامة المسرح بالمطرانية منذ عام 1982، وعن عدم مشاركة باقى الكنائس بمحافظات الجمهورية أكد أن هناك مهرجاناً سنويا كبيراً تحت رعاية «نيافة الأنبا» موسى.. تشارك فيه أكثر من 600 فرقة مسرحية من 4محافظات هى: الفيوم، المنيا، القاهرة، إسكندرية.



من عروض مهرجان مطرانية شبرا

■ محمود مختار



■ د. أحمد مجاهد

أول برنامج رمضانى.. للطفل

العروسة الشعبية وخيال الظل.. فى السيدة زينب

للمرة الأولى فى تاريخه يقدم المركز القومى لثقافة الطفل برنامجاً رمضانياً فى الحديقة الثقافية بالسيدة زينب.

البرنامج الذى اعتمده د. أحمد مجاهد رئيس المركز، بدأت فعالياته الخميس الماضى، يشمل عدداً من العروض المسرحية الخاصة بالطفل، وعروضاً تعتمد تقنيات العرائس، وخيال الظل، والسير الشعبية.

من ضمن عروض البرنامج مسرحيات: «أحلام عصافير» تأليف وأشعار سيد سلامة، موسيقى طه راشد، عرائس وديكور مؤمن ونس، أزياء سحر صلاح الدين، إخراج ناصر عبد التواب، و«لعبة الغولة» تأليف محمد حسن عبد الحافظ، ديكور مؤمن ونس، تصميم عرائس وإخراج أيمن حمدون، والعرض من نوعية «خيال الظل» وتدور أحداثه فى سياق سيرة شعبية مقدمة للطفل بشكل غنائى.

كما يتم تقديم عرض مسرحى للعروس التقليدية «الشيكو بيكو» يقدمه الفنان الشعبى صلاح المصرى.

بالإضافة إلى عروض للأراجوز المصرى للفنان الشعبى صابر المصرى، ويشاركه الفنان صلاح المصرى.

فاطمة المعدول الرئيس الأسبق للمركز تشارك فى البرنامج بخمسة عروض مسرحية من تأليفها وإخراجها وهى: « الولد الكسلان»، و«مين الأقوى» و«الوردة الزرقاء»،و «اليد المغرورة» و«الفأرة والأسد».

■ عفت بركات

الدنيا وما فيها

نهر الإبداع المسرحى



■ د. أحمد نوار

تستقبل الهيئة العامة لقصور الثقافة رمضان بشكل مختلف حيث تفتح مواقعها لكل فنون الفرجة الشعبية من عروض يتعلق بها المشاهدون ، تتنوع بين المسرحيات التى تقدم للجمهور على مدار الشهر الكريم؛ لعل أهمها مسرحية « تغريبة مصرية» التى كتبها الكاتب الرائع محمد أبو العلا السلامونى وأخرجها الفنان العاشق للتراث الشعبى عبدالرحمن الشافعى وبطولة نخبة من فنانى مصر، على رأسهم الفنان المتيم بالمسرح أحمد ماهر، فضلاً عن هذا العرض ستكون المائدة عامرة بفنون الأراجوز والعرائس والسيرة الهلالية والإنشاد الدينى والفنون الشعبية، ولا يقتصر الأمر على هذه العروض، لكننا نزاوج بينها وبين الأنشطة الثقافية من خلال «واحة الشعراء» وهى نشاط أصيل يستضيف شعراء مصر من كل أقاليمها الثقافية، إضافة لـ «مقهى نجيب محفوظ» الرمز المصرى العالمى - الذى يستضيف نخبة من كبار مثقفى وفنانى مصر ليدلوا بأفكارهم حول القضايا المصيرية الآنية فى المسرح والفن والفكر المعاصر، ولا يقتصر الأمر على قاهرة المعز، إنما يتوزع النشاط فى ليالى المحروسة فى جميع الفروع والأقاليم الثقافية، فتتوهج بغنائها وشعرائها وتعلو بموسيقييها وعروضها الشعبية وتنشط الفروع الثقافية محدثة حالة من النشاط الدءوب الذى يعكس فلسفة الهيئة فى تنوير الجماهير وإضافة الروح الرمضانية فنياً وجمالياً على هذا الشهر الكريم.

لذا ندعوك أيها القارئ الكريم لتنهل معنا من وجبتنا الفنية والفكرية التى نتمنى أن تكون ممتعة ومتنوعة فى هذا الشهر الفضيل، فهى بمثابة الروح التى تدب فى جميع نشاطات الهيئة لتعلن عن نفسها وعن فنانيها ومثقفيها على اتساع بقعة مصر مقدمة أجمل ما لديها من زاد فنى وروحى للشعب المصرى، وكل عام وأنتم بخير.

● مسرحية «لغة الجبل» للكاتب الإنجليزى هارولد بنتر، تم تقديمها بقاعة التاون هاوس من إخراج عادل عبد الوهاب، وتمثيل أسماء طارق، عادل عنتر، نانسى عادل، الشيماء حامد، محمود الصغير، والموسيقى لمحمد حسنى.



■ زيزى حافظ

تطوير مسرح السعيدية وعروض مسرحية لطلاب الجيزة

يشهد مسرح المدرسة السعيدية بمحافظة الجيزة حالياً عملية تطوير وتحديث تشمل جميع مرافقه وأجهزة الإضاءة والصوت.

زيزى حافظ «موجه عام المسرح بالجيزة». وصفت مسرح السعيدية بأنه أحد أهم قاعات المسرح المدرسى على مستوى الجمهورية، قالت إن عملية تجديده تهدف للحفاظ عليه لاستقبال عروض المسرح المدرسى التى يتم الإعداد لتقديمها خلال الفترة القادمة، وكذلك المسابقات والمهرجانات التى يتم تنظيمها طوال العام الدراسى.

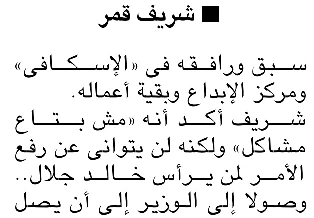
وأكدت زيزى حافظ أن وزارة التربية والتعليم لا تعارض تأجير المسرح بمقابل رمزى للهيئات والمؤسسات الثقافية الراغبة فى ذلك.

من جانب آخر انتهى مركز تنمية القدرات المسرحية لطلاب مدارس الجيزة بمراحلها المختلفة من تقديم عدد من العروض المسرحية فى ختام أنشطته، وتنوعت العروض ما بين مسرح بشرى وعروض عرائس وأراجوز وأعمال مسرحية لمختلف كتاب المسرح المصرى.

■ مروة سعيد

أزمة أفيشات «الفنون الشعبية» تتصاعد... وقمر يلجأ للوزير





■ خالد جلال ■ شريف قمر ■ فاطمة المعدول

هدد شريف قمر، مصمم الأفيشات المسرحية، باللجوء لوزير الثقافة من أجل الحصول على مستحقاته المالية لدى قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية مقابل الأفيشات التى صممها لصالح القطاع حين كانت ترأسه فاطمة المعدول ثم «نامت فى الأدراج» - حسب تعبيره - بعد تولى المخرج خالد جلال رئاسة القطاع...

الحكاية بدأت - حسبما يروى شريف - عندما طلبت منه فاطمة المعدول تصميم أفيش للعرض المسرحى «لص بغداد» فوجدها فرصة للانتشار بعد نجاحات حققها فى البيت الفنى للمسرح، وبعدها جمعته مع المعدول جلسات عمل من أجل الاتفاق على رؤية فنية لأفيشات تخص السيرك، استغرق العمل فيها خمسة أشهر .

يواصل شريف الحكاية قائلا : بعد أشهر من العمل الشاق حان موعد تسليم الأفيشات، الذى تزامن وانتقال فاطمة المعدول لمنصب آخر ومجىء خالد جلال رئيسا للبيت الفنى للفنون الشعبية والاستعراضية، وعندما عرض عليه «الشغل» تعامل بذكاء وطلب بعض التعديلات .. ثم سمعت أثناء العمل على استكمالها أنه ينوى «تجميد» الموضوع كله إلى الصيف المقبل وبعدها بدأت أفيشات القطاع تذهب لـ «فريق خالد» الذى سبق ورافقه فى «الإسكافى» ومركز الإبداع وبقية أعماله.

شريف أكد أنه «مش بتاع مشاكل» ولكنه لن يتوانى عن رفع الأمر لمن يرأس خالد جلال.. وصولا إلى الوزير إلى أن يصل لمستحقاته التى تصل لخمسة عشر ألف جنيه.

وبعيدا عن المشاكل مع الفنون الشعبية يستعد شريف لتصميم أفيش العرض المسرحى «اللجنة» بطولة نور الشريف وداليا البحيرى، كما يتفاوض على تصميم أفيشات عدة عروض مسرحية للقطاع الخاص.

شريف سبق له تصميم أربعين أفيشا مسرحيا أشهرها وأقربها إلى قلبه - كما يؤكد - أفيشات «الملك هو الملك» و«نساء السعادة» و«كان جدع».

■ مى سكرية

مهرجان الشباب المبدع... حتى آخر سبتمبر



■ لطيفة فهمى

إدارة مهرجان الشباب المبدع أعلنت عن تحديد فترة تلقى طلبات المشاركة حتى آخر سبتمبر الحالى بدلا من منتصفه كما كان مقررا، وعقب إجازة عيد الفطر مباشرة تبدأ لجنة المشاهدة عملها لاختيار العروض التى ستشارك فى الدورة السادسة؛ والتى تقرر منتصف يناير المقبل موعدا لها.

لطيفة فهمى مسئول النشاط الثقافى بالمركز الثقافى الفرنسى - المنظم للمهرجان - كشفت لـ «مسرحنا» عن أن دورة هذا العام لن تلزم المشاركين فيها بـ «تيمة» معينة بخلاف الدورات السابقة، مشيرة إلى تمسك المهرجان بالقيم التى لازمت تأسيسه والمتمثلة فى تشجيع الشباب المبدع واحترام كل الثقافات.

لطيفة تمنت أن يسهم المهرجان فى «حراك» المسرح المصرى، وتقديم وجوه جديدة مبدعة فى عناصر اللعبة المسرحية كافة، سواء من خلال احتكاك شباب الفرق المسرحية؛ أو ورش العمل التى تقام فى إطار المهرجان الذى وصفته بأنه يمثل واحدا على الألف من الحركة المسرحية فى مصر.



■ أميرة شوقى

بحب سيدنا النبى

قرر د. أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح، إعادة العرض المسرحى، «بحب سيدنا النبى» للمؤلف والمخرج حمدى أبوالعلا خلال شهر رمضان، العرض قدم من قبل فى إطار الاحتفال بالمولد النبوى الشريف من إنتاج فرقة مسرح الغد بالعجوزة، ويشارك فى بطولته : سمير حسنى، خالد الذهبى، ميرفت سعيد، والإعلامى حمدى الكنيسى والمداح أحمد سعد، والألحان لأحمد الحجار، يقدم العرض حتى نهاية شهر رمضان، ويقول الفنان «ياسر جلال» مدير مسرح الغد: إن الفرقة استعدت بخطة تتضمن عددا من العروض المسرحية الجديدة خلال الموسم الشتوى القادم ستكون مفاجأة لجمهور المسرح المصرى..

مهرجان لمسرح الطفل فى سوريا

وزارة الثقافة السورية ممثلة فى مديرية المسارح والموسيقى ومسرح الطفل أقامت تظاهرة و«مسرح الطفل» والتى قدم من خلالها عشرة عروض هى: «أبو التعالب»، تأليف وإخراج محمد خير عليوى، «كركوز والصندوق العجيب» تأليف نور الدين الهاشمى، وإخراج وليد عمر، «مغامرة السنافر» تأليف وإخراج بسام الناصر، «قطر الندى» لعبد الحميد خليفة، «مقالب كركوز وعواظ» لخالد الأكشر، «لماذا أصبح جدهم شجرة» تأليف وائل زيدان وإخراج مولود داود، «اللمسة الذهبية» تأليف نور الدين الهاشمى وإخراج عصام راشد، «علاء الدين» تأليف وإخراج كمال قرحالى، «شمس الأصيل» للمخرج لؤى شانا، واختتمت العروض بعرض فنون شعبية للصغار من إخراج عبد القادر سلامة.

وقد تم تقديم هذه العروض فى محافظات سورية مختلفة ومراكزها الثقافية بدمشق والسويداء، ودرعا، وحمص، وحماه، واللاذقية، والحسكة، ومحافظة دير الزور.

د. رياض نعسان أغا، وزير الثقافة السورى، ألقى فى افتتاح المهرجان كلمة قال فيها: مسرح الطفل من أهم الوسائل لتحقيق أهداف الإعداد التربوى والروحى وبناء ثقافة المستقبل العربية المنشودة.

إن مسرح الطفل فعل ثقافى نريده للمستقبل، من أجل تكوين جيل يعتز بهويته وتراثه وفنونه، ومن أجل بناء نهضة مسرحية واعدة.

■ محمود الحلوانى

مولد سيدى اللى ماجاش



على اسماعيل

العرض المسرحى «مولد سيدى اللى ماجاش» للمخرج أسامة عبد الله، سوف يتم عرضه على مسرح ساقية الصاوى بعد نهاية شهر رمضان، كتب أشعار العرض الشاعر أحمد فؤاد نجم، وقام الملحن على إسماعيل بوضع الألحان والغناء، المسرحية يتم تقديمها فى قالب موسيقى غنائى، وتتناول عدداً من الأوضاع السياسية التى يمر بها المجتمع المصرى الآن، وسوف تقدم المسرحية ضمن برامج مجموعة من المراكز الثقافية إضافة إلى المشاركة فى مهرجانات المسرح المستقل.

يحمل مشروعا متكاملا فى انتظار موافقة د. نوار

جمال قاسم : جئت لأحول العائم إلى مركز ثقافى متكامل



كواليس العائم قبل التطوير

مدير جيد ... ومشاكل قديمة مزمنة ، هكذا يبدو حال المسرح العائم المحاصر بأزماته مع الدفاع المدنى، وشرطة المسطحات المائية ووزارة الرى!

إلى خشبة العائم التى لا تتوقف عن الاهتزاز جاء جمال قاسم «يحمل تحت إبطه ملفا» ضخما للتطوير، وتصورا يحول العائم إلى مركز ثقافى على النيل ليواجه ابتداء شائعات عن أنه «بتاع سيما» وأنه ينوى تحويل المسرح العائم إلى سينما صيفى!

الاتهام أصاب قاسم بدهشة شديدة فهو - حسب قوله - عرف الطريق لخشبة مسرح قصر الغورى طفلا، وعمل فى السامر منذ افتتاحه وحتى العام 1985، مصمما للإضاءة، مساعدا لكبار المخرجين أمثال سعد أردش وسمير العصفورى، كما عمل لسنوات فى السعودية مخرجا ومشاركا فى تأسيس تيار مسرحى، حتى أن رئيس لجنة تحكيم إحدى دورات المهرجان التجريبى وضع عرض «هاملت» من إخراجه، ضمن كتاب عن التصورات الفريدة لهاملت.

وخلف ظهره يلقى قاسم بالاتهام ليؤكد أنه عاصر العائم منذ وضع عبد الرحمن الشافعى يده عليه وحوله لمسرح بـ «الدراع»، بعد أن كان عوّامة تابعة لنادى التجديف ويحفظ - ككف يده - مشاكل العائم المتعلقة بالدفاع المدنى، وغياب الإمكانيات الهندسية وعدم القدرة على إضاءة خشبته يوميا .

إحدى المشاكل الرئيسية - حسب جمال قاسم - هى ضرورة وضع تصور جديد لمصادر الإضاءة بدلا من تلك الموجودة والتى وصفها بالارتجالية، وكذلك ضرورة تغطية المسرح من أجل تشغيله شتاءً.

ومن المشكلات إلى الأحلام ينتقل قاسم ليقول:

المسرح العائم مكان محترم يستحق أن تدفع نقودا لتدخله، لدى مشروع مفصل أنتظر الرد عليه من الدكتور أحمد نوار رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، لتفعيله وتطويره أيضا، أهم ملامح هذا المشروع الصالون العائم حيث تعقد ندوة دورية كل خمسة عشر يوما، يتحدث بها نقاد ومبدعو مصر وأن يكون العائم مسرحا يستوعب الإنتاج السنوى المتميز للهيئة العامة لقصور الثقافة من مسرح وموسيقى وفنون استعراضية، ويضم أيضا أعمال فرقة السامر لحين إعادة بناء المسرح، وكذلك مشروع صباحى للطفل يقدم عروضا مسرحية وورشاً تدريبية وتثقيفية، تخدم قطاع التعليم وتنمى مهارات الأطفال الفنية وتفعّل أسابيع الفنون الشعبية من خلال ورش حقيقية يشرف عليها أساتذة متخصصون.

■ جمال قاسم

ويواصل قاسم: أحلم أيضاً بتكوين فرقة النهر أو ورشة النهر لتهتم بشباب المسرحيين، من مؤلفين وممثلين ومهندسى ديكور، وورش للتدريب فى مجالات المسرح والتشكيل والتصوير السينمائى تهتم بالجانب العملى والعلمى، ويمكن الاستعانة بمدربين أجانب بجانب المصريين لنقل الخبرة العملية ولعمل الاحتكاك المناسب للشباب، وسوف تكون الورش برسم اشتراك لتحقق الجدية فى المتقدم، وأخيرا تحدث قاسم عن سينما العائم ليقول: جمعية الرواد كانت تقدم سينما بالمسرح فى أيام محددة، وقد ألغيت منذ فترة، وأحاول أن أعيد إحياء مشروع عرض الأفلام السينمائية ليس على حساب المسرح، وإنما تقديم أسابيع للسينما التسجيلية بالاتفاق مع الفنان على أبو شادى، واختيار أفلام ذات قيمة فنية عالية، وعمل أسابيع للفيلم الإيطالى والأسبانى والفرنسى والإنجليزى فى محاولة منا لضبط بوصلة المشاهد قليلا، ويعقب تلك العروض ندوات عن الأفلام.

■ أحمد زيدان


العرض المسرحى الإسكافى

شريف عبد اللطيف: «حادثة» السلامونى.. منشور سياسى وليست مسرحية و«الإسكافى» عرض جيد رغم أنف النقاد

شريف عبد اللطيف مدير المسرح القومى أكد لـ «مسرحنا» أن مسرحية «الحادثة» تأليف الكاتب أبو العلا السلامونى لم ولن تدرج ضمن خطة المسرح، ورغم رفضه فى البداية الحديث عن النص إلا أنه عاد ووصفه بـ «السيئ جدا» كاشفا عن أن لجنة القراءة بالقومى قد رفضته بالثلاثة.

شريف ذكر أن عودة عزت العلايلى للوقوف على خشبة القومى مرحب بها، ولكن من خلال نص جيد لا من خلال منشور سياسى «كحادثة السلامونى»، مؤكدا أن المسرح يقوم فى الأساس على الدراما لا الصراخ.

وحول ما تردد عن أن رفض «الحادثة» كان من أجل إفساح المجال أمام «ثلاثية اسخيلوس» التى يخرجها شقيقه شاكر عبد اللطيف.


■ شريف عبد اللطيف

بدا شريف هادئا وهو يؤكد أن شاكر يقدم المسرح اليونانى كما ينبغى أن يقدم، وذلك من خلال استديو الممثل الذى يتدرب الممثلون فيه على مهارات الغناء مع الحركة وكيفية الاشتراك مع الكورس فى أداء الأغانى، وتقديم التشكيلات الحركية، ووصف شريف العمل بأنه سيعيد للمسرح اليونانى شكله الذى افتقدته الحركة المسرحية فى مصر طويلا.

وكشف شريف عبد اللطيف عن أن خطة القومى تضم أكثر من عمل منها «زكى فى الوزارة» تأليف لينين الرملى وإخراج عصام السيد، و«وطن الجنون» تأليف نبيل خلف وإخراج محسن حلمى، ورفض شريف وصف عرض «الإسكافى ملكا» بأنه محدود النجاح، مؤكدا تحقيقه لإيرادات جيدة، رغم الظروف المعاكسة كتوقيت عرضه الذى قطعه المهرجان التجريبى، ووصف الهجوم النقدى على العرض بأنه «آراء جانبها الصواب» واصفا العرض بأنه جيد جدًا.

■ مروة سعيد

«حلمك يا عم سيد» زهرات.. «القديس يوسف» خطفن الأنظار

نظمت مدرسة القديس يوسف للغات بالزمالك برئاسة الراهبة «سميحة راغب» مهرجانا فنياً بمشاركة قيادات وزارة التربية والتعليم والمسرح المدرسى وأولياء أمور الطالبات.

بدأ المهرجان بالنشيد الوطنى من أداء براعم الموسيقى والغناء بالمدرسة، تلته عروض غنائية وموسيقية، وعرض فولكلورى يجسد التراث الشعبى لبعض مدن ومحافظات مصر، الفقرة الرئيسية كانت العرض المسرحى «حلمك يا عم سيد» حول أهمية الحفاظ على الأرض الزراعية وحمايتها من التصحر، وقد نال العرض إعجاب وتقدير مشاهديه حيث أثنوا عليه تمثيلاً وإخراجا وديكورا وهو ما دفع المخرج «سيد معتوق» لإعادة المشهد الختامى من العرض بناء على طلب الحاضرين.

عرض «حلمك يا عم سيد» مبنى على فكرة صاغتها وقامت بمسرحتها الكاتبة الشابة «هجرة الضاوى» و«إيمان توفيق»، بينما تشارك «لوسى ألفونس» و«نيفين ميخائيل» بوضع الموسيقى، أما بطلات العرض فكن من فتيات رياض الأطفال بالمدرسة: نادين تامر، وإيلاريا عاطف، وحبيبة محمد، وڤالينا ميشيل، ومريم سيف، ونوران خالد، وماريا رمزى.

مدرسة القديس يوسف للغات انتهت من وضع خطة لتقديم عدد من العروض المسرحية خلال العام الدراسى الجديد.

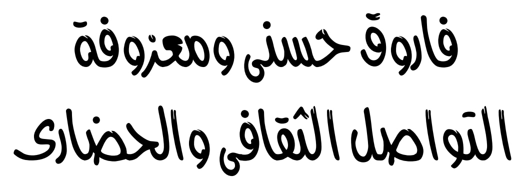
■ روبير الفارس

نور الشريف انتهى من «الدالى» ويستعد لبروفات «اللجنة»


داليا البحيرى

بعد انتهائه من تصوير حلقات مسلسله التليفزيونى الجديد «الدالى» الذى يعرض على شاشات القنوات الفضائية حاليا، بدأ الفنان نور الشريف فى الإعداد لاستئناف بروفات العرض المسرحى «اللجنة» عن رواية صنع الله إبراهيم وإخراج مراد منير، والذى تقرر أن تبدأ عروضه على خشبة مسرح السلام مع ثانى أيام عيد الفطر القادم، وأكد المخرج هشام جمعة «مدير المسرح الحديث» أن مسرحية «اللجنة» تم تأجيلها من قبل لانشغال نور الشريف وكان من المفترض أن يفتتح العرض بداية الموسم الصيفى منتصف يوليو الماضى، يشارك فى بطولة العرض المطرب إيمان البحر درويش وداليا البحيرى وفايزة كمال ونجوم فرقة المسرح الحديث.


■ نور الشريف



فاروق حسنى ومعزوفة التواصل الثقافى والحضارى

الإحاطة بالثقافة الكونية مهمة قد تكون عسيرة على فرد من الأفراد مهما يؤتى من مقدرة ودأب على التحصيل المعرفى، المتجدد والمتواصل، مع دوام احتكاك بالثقافات العالمية والكونية قديمها وحديثها ومعاصرها، مع امتداد سنوات المعايشة والاحتكاك والقدرة على خلق مقاربات ثقافية بين ثقافات الأمم القديمة ذات الحضارة بعضها ببعض وثقافات الأمم الحديثة والمعاصرة، عبر جهود فاعلة من التحصيل والتحليل والتأصيل والاستخلاصات التأملية، وصولاً إلى جوهر ثقافة كل أمة وجسور تقاربها، إحسانا لحياة أكثر إنسانية وأكثر تواصلاً؛ ولهذا سعت الأمم المتحضرة إلى إنشاء هيئة عالمية، تتآزر فيها جهود المفكرين والمبدعين والمثقفين العالميين من شعوب الأرض جميعاً لتحقيق ذلك الهدف السامى النبيل؛ وهو تشذيب الفكر الإنسانى الكونى قبل أن يستوحش، وفى أثناء استيحاشه وبعد أن يستوحش، فكانت منظمة اليونسكو معملا حضاريا لتفعيل حوار الحضارات وضخ بواعث حركة التواصل الثقافى والحضارى القادر على رصد رحلة الثقافة الكونية وتعديل مساراتها عن طريق التفعيل المستمر لحوار الحضارات؛ مدعوما بوعى تام بالمسيرة الثقافية الكونية لكل أمة من أمهات الحضارة العالمية بدءاً من مرحلة توكيد امتلاك الآلهة لمصير الإنسان مروراً بمرحلة توكيد امتلاك الإله الواحد لمصير الإنسان فمرحلة توكيد امتلاك خليفة الله على الأرض (كاهنا – حاكما – مالكا) لمصير الإنسان.

ومرحلة توكيد امتلاك الإنسان لمصيره وصولا إلى توكيد امتلاك الفكرة الأيديولوجية لمصير الإنسان وانتهاء بتوكيد امتلاك الآلة للمصير الإنسانى.

وفى كل مرحلة لا يغيب التمايز بين فاعل حضارى لعصر وفاعل حضارى لعصر تال له، حيث تباين الفاعل الحضارى ما بين الدينى والفلسفى والقانونى والبحثى والأيديولوجى والتكنولوجى والمعلوماتى، فإذا كان الفاعل الحضارى عند الفراعنة ماثلا فيما يمليه الكاهن أو الفرعون نيابة عن آلهته عبر التلقين الجبرى، وكان الفاعل الحضارى عند اليونان فلسفيا تفاعليا ماثلا فيما ينتهى إليه الحوار مع الآخر لتحقيق النفع العام، فإن الفاعل الحضارى عند الرومان قد تمثل فيما يمليه قانون المواطنة الإلزامى لكل رومانى – دون غيره من رعايا الإمبراطورية وأتباعها عبر أطرافها المستعمرة – وبينما تمثل الفاعل الحضارى فى العصر الوسيط فى ثقافة تلقين الوعى الكهنوتى الجبرى للدين، فقد تمثل الفاعل الحضارى فى عصر النهضة الأوربية فيما يمليه الاستدلال الاستنباطى والاستدلال التجريبى بالاكتشاف أو بالتجريب، وفى العصر الحديث تمثل الفاعل الحضارى فى الالتزام الطوعى لما تمليه الأيديولوجيا والآلة فى آن واحد.

■ فاروق حسنى

أما عصرنا الراهن فقد تمثل الفاعل الحضارى فيما تمليه الميديا واحتكار المعرفة واحتكار إنتاجها بما يكشف عن الطابع القهرى المستتر تحت دعاوى الديمقراطية.

فإذا كانت مهمة الحضارة هى صنع الخلود لدى الأمم، وكانت مهمة المدنية هى صنع الرخاء والعدالة على قاعدة قبول الآخر.

وكانت مهمة الثقافة هى فهم الحياة البشرية وطرائقها فى حالات تواصلها وحالات تقاطعها وحالات انقطاعها وحالات توالدها، وإذا كانت مهمة الفن هى البحث عما يجب أن يكون تفعيلا ليقظة الضمير الإنسانى بخلق أنماط وصور تحمل معنى الشمول ارتكازاً على المعرفة فى كونها بوتقة الخبرات المكتسبة والمتجددة، فذلك كان وصولاً إلى الحقائق الإنسانية والكونية التى تخفى على العالم فى وقفته التى يركز فيها عبر البحث لرؤية ما هو كائن فى الحقائق المكتشفة لا فيما ينبغى أن يكون فيها.

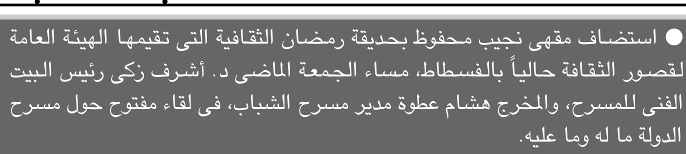
ولأن مثل هذه المهام الثقافية الكونية هى مناط عمل منظمة اليونسكو بوصفها منظمة الثقافة العالمية، وهى مهام خطيرة، لذلك فإن البحث عن مدير يقف على رأس ذلك الهرم الثقافى العالمى أمر يستحق التنقيب الأمين عن مرشح سكنته ثقافات الكون، وفى اعتقادى أن فنانا مبدعا تعايش مع حضارات متعددة وتفاعل معها وأتيح لمهد الحضارات أن تحظى بخبراته العالمية فى تفعيل العمل الثقافى عبر عطائه المتدفق لثقافة مصر القديمة والحديثة يعد وجها عربيا مضيئاً للحضارة فى المحافل العالمية الغربية. وجها قادرا على تفعيل حوار الثقافات الكونية من أجل المزيد من التواصل الحضارى بين الشعوب، إن الاستمرار القيادى الفاعل عبر مسيرة فنان متمرس بإدارة العمل الثقافى تفاعلا مع إجماع النخب المثقفة المتباينة المشارب والتوجهات فى بلد عظيم كمصر لا شك يمكّن تلك القيادة من إدراك جوهر ثقافة الشعوب.

ولا شك عندى أن رجل ثقافة عالمى له إنجازات بحجم إنجازات فاروق حسنى قد أدرك أن فكرة الخلود وهى جوهر الثقافة المصرية القديمة قد أنتجت فجر الحضارة وبلورت فكرة الضمير الإنسانى وفكرة التفكر فى المصير الإنسانى، ولا شك عندى أنه مدرك لفكرة التعدد فى الرأى عند اليونان ودورها فى إنتاج فكرة المدينة ودور المواطنة وقبول الآخر وأنه مدرك لما أنتجته فكرة القوة عند الرومان ودورها فى تنظيم علاقات المواطنة وفق القانون، وأنه مدرك لفكرة التسامح التى هى محصلة فكرة الخلاص عند الأمم المسيحية.

ومدرك لنتاج فكرة التوحيد والشهادة عند الأمم الإسلامية وفتوحاتها التى تمت تحت شعار (الكل فى واحد)، ومدرك لخطورة التمركز حول فكرة الواحد معيارا للمعرفة ودليلا على خطورة الادعاء بامتلاك الحقيقة المطلقة، ومدرك لخطورة التعامل مع الوجود من منطلق التمركز حول شخص واحد أو فكرة واحدة بعينها تتخذ معياراً للمعرفة أو دليلا وحيدا على الحقيقة؛ وتلك صفات إن وجدت فى شخص ما فهو الأجدر بارتقاء كرسى الإدارة فى منظمة الثقافة العالمية، ولا شك أن ارتقاء مثقف مصرى لتلك الدرجة السامية هو ارتقاء ليس لمصر وحدها بل للأمة العربية كلها.

■ د. أبو الحسن سلام

يجب أن نعلم أنه لا المقدمة المنطقية ولا أى جزء آخر من المسرحية يصح أن تكون له حياته المستقلة المنبعثة من ذاته دون سائر الأجزاء الأخرى، بل يجب أن تمتزج سائر الأجزاء لتبدو كلا منسجما وفى توازن تام.



● استضاف مقهى نجيب محفوظ بحديقة رمضان الثقافية التى تقيمها الهيئة العامة لقصور الثقافة حالياً بالفسطاط، مساء الجمعة الماضى د. أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح، والمخرج هشام عطوة مدير مسرح الشباب، فى لقاء مفتوح حول مسرح الدولة ما له وما عليه.

رحلة صاخبة ورحيل هادئ

حسين الشربينى.. ممثل مع سبق الإصرار



عن عمر يناهز 72 عاماً رحل «شرير الشاشة الظريف».. حسين الشربينى، بعد خمسة أعوام من الانسحاب الاختيارى عن الوسط الفنى، وهو الذى ناضل طويلاً ليقتحم هذا الوسط مسلحاً بموهبة شهد لها كبار مخرجى مصر. رحل حسين الشربينى عقب تناول إفطار أول أيام رمضان مع أسرته.. ليودع أفرادها بالكامل متمنياً لهم الرحمة والمغفرة، داعياً لهم بالتوفيق فى أيامهم المقبلة، موزعاً عليهم الدعوات والابتسامات، ولعله تذكر فى لحظاته الأخيرة مشواراً لم يخل من الصعاب والعقبات التى تغلّب عليها فقط.. لأنه أحب أن يكون ممثلاً منذ كان طفلاً وأخلص لهذا الهدف طوال عمره.

اسمه بالكامل حسين الشربينى أحمد الشربينى، مولود بالقاهرة 1935/11/16، أسرته من شربين دقهلية، حيث تربى على القيم الريفية التى ساعدت على تكوين شخصيته.

موهبة فى الالقاء

بدأ ارتباطه بالفن عندما كان عمره 7 سنوات حيث لفت نظر مدرس اللغة العربية إلى موهبته فى الإلقاء؛ فقد استشعر من خلال صوته وأسلوب أدائه فى مادة المحفوظات أنه يصلح ممثلا؛ ومن وقتها وهوايته للتمثيل تنمو وتزداد، إلى أن برزت موهبته فى مرحلة الدراسة الجامعية بكلية الآداب من خلال مسرح الجامعة ، مما دفع الدكتور رشاد رشدى الذى كان مشرفا وقتها على اللجنة الفنية بالكلية إلى أن ينصحه بضرورة الالتحاق بمعهد الفنون المسرحية حتى يصقل موهبته بالدراسة، وبالفعل التحق بالمعهد أثناء دراسته الجامعية وحصل منه على البكالوريوس عام 1960، وقد فعل ذلك من باب الهواية لأنه يحب الفن لمجرد المتعة دون البحث عن الشهرة والمال، حتى أنه لم يفكر فى الاحتراف، وكان هدفه أن يحصل على شهادة جامعية ويعمل فى مهنة التدريس التى أحبها ودخل من أجلها كلية الآداب، ولكن فوجئ عند تخرجه عام 1958 بأن «القوى العاملة» قامت بتعيينه فى السكك الحديدية بأسيوط، وعندما سافر لاستلام وظيفته وجدها عملاً روتينياً لا علاقة له بمؤهله فطلب من المسئولين نقله إلى العلاقات العامة؛ باعتبار أن هذا العمل هو الأقرب لتخصصه، لكنهم رفضوا؛ مما دفعه لترك الوظيفة بعد 11 يوما من تسلمها وقرر العودة مرة أخرى للقاهرة لكى يجرب حظه مع مؤهله الثانى وهو بكالوريوس الفنون المسرحية. والغريب أنه بعد أيام من مغادرته أسيوط قرأ فى الجرائد خبرا عن سقوط فندق هناك وكان الفندق الذى أقام فيه قبل مغادرته، واعتبر أن ما حدث بداية جديدة له مع الحياة، وكانت هذه البداية من خلال عمله صحفيا فى جريدة الجمهورية، ومن خلال هذه المهنة كون شبكة علاقات ساعدته على التقرب من العالم الفنى.

مذيع تليفزيونى

انتقل حسين إلى فرقة رضا للفنون المسرحية كراقص فنون شعبية، ولكنه لم يقتنع بنفسه فتركها، وبعد فترة قرأ إعلانا فى الجرائد يطلب مذيعين ومقدمى برامج بالتليفزيون فتقدم ونجح؛ لكنه تركه أيضا أثناء فترة التدريب نظرا لإحساسه بعدم تميزه فى هذا المجال.

فرصة العمر

حتى جاءت فرصة عمره من خلال مسرح التليفزيون حيث بدأ رحلته الفنية عام 1960 بمسرحية (شقة للإيجار) بطولة حسين رياض، وعبد الله غيث، وسناء جميل، إخراج نبيل الألفى، و بعدها عمل فى مسرحية «من أجل ولدى» مع عزيزة حلمى، وعلوية جميل، وبدأ يندمج داخل الوسط الفنى ويأخذ أدوار البطولة فى العديد من المسرحيات تعدت الـ 30عملاً مسرحياً ومنها مع المخرج جلال الشرقاوى مسرحية «بروتيكا» وعطية الإرهابية وقشطة وعسل وفى مسرح الدولة كوكب الفئران ، الثأر ورحلة العذاب ومحاكمة عائلة ضبش وأيضاً الكثير من الأعمال التليفزيونية .

مشوار سنيمائى

أما عن السينما فقد شارك فيما يقرب من 90 فيلماً ومن أهمها: المارد 1964، الجزاء 1965، سارق المحفظة 1970، أنا عاقلة ولا مجنونة 1970، ليل ورغبة 1977، حرامى الحب، رحلة داخل امرأة 1978، أريد حبا وحنانا، كلهم فى النار، قاهر الظلام 1979، عشاق تحت العشرين، الملاعين، خطيئة ملاك، الرغبة، ضربة شمس، العاشقة، ليال 1981، الرحمة يا ناس، علاقة خطرة، اللصوص، سأعود بلا دموع، دعوة خاصة جدا 1982، مملكة الهلوسة 1983، السادة المرتشون، الأفوكاتو 1984، ألعاب ممنوعة، احترس من الخط، شقة الأستاذ حسن، صاحب الإدارة بواب العمارة 1985، أيام التحدى، أنا اللى قتلت الحنش، غضب الحليم، الهلفوت ، رجل لهذا الزمان 1986، جذور فى الهواء، سارق السيارات، محامى تحت التمرين ، جرى الوحوش 1987، قاهر الزمن، لقاء شهر العسل، العملاق، ليلة فى شهر 7 1988، باب النصر، ابتسامة فى بحر الدموع، نوع من الرجال، رجل بسبع أرواح، نواعم، إحنا اللى سرقنا الحرامية 1989، إلحقونا، المشاغبات فى خطر، لست قاتلا، الذل 1990، عودة الهارب، صاحبك من بختك، الأهطل، صائد الجبابرة 1991، اللعب مع الشياطين، الهاربة إلى الجحيم، بنت مشاغبة جدا، أبو كرتونة، بائعة الشاى ، بطل من الصعيد 1992، الخطوة الدامية، ديك البرابر، سباق مع الزمن، اليتيم والذئاب، ضحك ولعب وجد وحب، الذئب، أحلامنا الحلوة 1994، خلطبيطة، لعبة القتل، طريق الشر 1995، أيام الشر، صمت الخرفان، بلطية بنت بحرى، تار بايت، كاس واحد 1996).



كسر فى مفصل القدم

غاب حسين الشربينى عن عالم الفن منذ أكثر من 5 سنوات بعد إصابته بكسر فى مفصل القدم اليسرى إثر اختلال توازنه عام 2002 وهو يستعد لأداء فريضة الصلاة، كما كان يعانى مما يسمى بـ «الأطراف العصبية» فى قدمه اليمنى وقضى أيامه الأخيرة فى العبادة والتقرب إلى الله.

شادى أبو شادى



المسرح الخاص: إنى أغرق.. أغرق.. أغرق!!

أسامة أنور عكاشة: انحسار السياحة أدى إلى تراجعه



حين بدأ المسرح فى مصر بدأ بالفرق الخاصة التى جاءت إلينا من لبنان، وحين اشتد عوده، اشتد بفرق خاصة مثل رمسيس، والريحانى، والكسار، وإسماعيل يس، وبعد أن تواجد مسرح الدولة ظلت بعض الفرق شامخة وقوية رغم وجود مسرح الدولة والتليفزيون، أما الآن فإن المسرح الخاص يصرخ: إنى أغرق.. أغرق.. أغرق!
تقلصت الفرق الخاصة القادرة على تقديم عروض قوية تنافس وتحقق أرباحاً جيدة، وإذا ما نظرت لعروض الموسم لن تجد إلا عادل إمام، وسمير غانم، وجلال الشرقاوى، وعرض للمنتصر بالله، ويونس شلبى، وكلها عروض لا تفتح أبوابها طوال أيام الأسبوع إلا إذا انتعش الموسم ودخل الصيف وجاءت الأعياد واختفت الامتحانات.. تُرى ما السبب فى مشاكل تلك الفرق وما هى أسباب تراجع المسرح التجارى كله؟!

سعد أردش: الإفلاس وعدم القدرة على مواجهة الواقع

هشام عطوة: السوق فرض شروطه

المخرج سمير العصفورى يرى أن الأمر يتعلق بثلاثة عناصر أساسية وهى: أولاً: أجور الفنانين العالية جداً وبخاصة من لهم جاذبية، وثانياً: أن الخامات ولوازم الإنتاج صارت عالية التكاليف، ثالثا: أن المنتجين صاروا مرعوبين من إنتاج أى عرض مسرحى؛ لأن الموسم الصيفى قصير، بينما موسم الشتاء تشغله الامتحانات والمذاكرة فى ظل تعلق الأسرة المصرية بالأبناء، إضافة إلى تراكم وكثرة القنوات الفضائية التى تثير العديد من الموضوعات، فصار المشاهد المصرى كسولاً وشعر أن لديه فى المنزل المسرح والسينما فلم يعد يترك بيته. والأمر فى أوربا مختلف تماماً؛ يوجد فى باريس أكثر من 600 مسرح، وكذلك لندن ويترك المشاهد منزله لمشاهدة العروض المسرحية.

■ د. مدحت الكاشف

■ سعد أردش

مسيرة المسرح الخاص

د. هانى مطاوع له رأى فى مسرح القطاع الخاص قاله فى ندوة عن المسرح التجارى فى المهرجان القومى للمسرح وهو:
«توجد ثلاث وقفات تاريخية ومهمة فى حياة المسرح التجارى وفى تكوين العقل المسرحى المصرى، الوقفة الأولى كانت أثناء الأزمة الاقتصادية العالمية وتوقف كل شىء إلا مسرح الريحانى الذى استطاع أن يمر من تلك الأزمة؛ ومن وقتها تم الربط بين المسرح الكوميدى ومسرح القطاع الخاص، والوقفة الثانية بعد قيام الثورة واستمرار الريحانى وتواجد فرقة إسماعيل يس، والوقفة الثالثة هى فترة إنشاء مسرح التليفزيون وبداية إنشاء فرقة الفنانين المتحدين لسمير خفاجة، وهذه الفرقة تحديداً هى التى ضيعت مسرح القطاع الخاص المتعارف عليه الآن.
وأرى أنه يوجد عدد قليل جداً من المنتجين المسرحيين اليوم، فلم يستمر فى العمل فى مسرح القطاع الخاص إلا عشاقه فقط أمثال عادل إمام، سمير غانم، وأحمد آدم».

التكلفة العالية

أما المخرج هشام جمعة، مدير مسرح السلام، فيعزو تراجع المسرح الخاص للتكلفة العالية وخصوصا تكاليف النجوم، وبالتالى يحاول المنتج أن يرفع سعر التذكرة كى يستطيع تعويض ما صرفه، وذلك كله لا يناسب المواطن المصرى صاحب الدخل البسيط، لذلك تعتمد تلك المسرحيات على طبقة معينة هى التى تدعم وجوده، وأرى أنه لا يوجد تراجع فنى ولكن توجد أزمة مالية تواجه هذا المسرح خاصة بعد قلة السياحة العربية الوافدة لمصر فى الصيف.

السياحة العربية!

أما السيناريست والكاتب المسرحى أسامة أنور عكاشة، فإن تراجع المسرح الخاص فى رأيه له عدة أسباب منها انحسار السياحة التى كانت تمول هذا المسرح وبخاصة السياحة العربية، لذا كان ازدهار المسرح خلال فصل الصيف فقط، وكان لابد من قيام مسرح الدولة بدوره؛ فقدم عروضاً جيدة نالت إعجاب الجميع وجذبت المشاهد المصرى العاشق لهذا الفن.

جلال الشرقاوى: الدعاية مشكلة كبيرة

أحمد عبد الجليل: عدم الانضباط الفنى ودور العرض أزمة يجب حلها

د. مدحت الكاشف، الأستاذ بأكاديمية الفنون والممثل، يلخص تراجع المسرح الخاص فى سبب وحيد هو الفقر الفنى للنجوم والممثلين، فليس عندهم غير السخافة والابتذال، وحين انتهى ذلك وطالب الجمهور بالجديد لم يجدوا شيئاً جديداً يقدمونه، فانصرف الجمهور عنهم حين اكتشف أنهم يضحكون عليه ويستنفدون أمواله ويثيرون غرائزه فقط.

جلال الشرقاوى

سعد أردش: إن ما حدث هو نوع من الإفلاس وعدم القدرة على مواجهة الواقع، فصار ما يقدمونه موجوداً على كل القنوات الفضائية ومجاناً، فلماذا يدفع المشاهد تذكرة بمبلغ كبير وضخم فى أشياء يراها فى الفضائيات كان لابد أن يتطور هذا المسرح ويواكب التطور التكنولوجى، إضافة إلى أن نجوم القطاع الخاص لم يعد لديهم الوقت الكافى للمسرح، فلديهم الأهم والذى يدفع أكثر وهو الفيديو، ومع ذلك يوجد عادل إمام بمسرحه والذى يصر على أن يتواجد ولا يترك المسرح أبداً رغم كل الظروف.

شروط السوق!!

هشام عطوة: شروط السوق هى المسئول عن تراجع المستوى الفنى للمسرح الخاص، فالسوق هو الذى يحركه وليس الموضوع، وبدأت متطلبات السوق فى فرض شروطها على الجميع مما أدى إلى تدنى المستوى الفنى أكثر؛ باستثناء عادل إمام ومحمد صبحى وجلال الشرقاوى، كما يوجد شىء آخر مهم، أن الصيف مرتبط بأعمال رمضان، وإذا ارتبط الممثل بالمسرح لابد أن يترك أى شىء آخر، وإذا ارتبط بأعمال رمضان لابد أن يترك المسرح، ويبقى على خشبة المسرح فقط العاشق لهذا الفن.

التراجع أمر طبيعى

ولا يعجب الدكتور محمود زكى المدرس بالمعهد العالى للفنون المسرحية والممثل مما حدث من تراجع للمسرح الخاص فهو أمر طبيعى لأنه قام على فلسفة خاطئة ومغالطة كبيرة ورهان على الحصان الخاسر وهو السياحة العربية، وعندما اتجهت السياحة العربية إلى أماكن أخرى أكثر قدرة على إشباع رغبات السائح العربى لم يجد أى ضرورة لمشاهدة أشياء لا تحقق له أى إشباع أو إثارة، لذا سقط هذا المسرح تماماً من حسابات المشاهد لأنه لم يعود المصريين على الذهاب إليه.

سمير العصفورى

ويرفض جلال الشرقاوى مصطلح المسرح التجارى والخاص فى ندوة المسرح التجارى ضمن ندوات المهرجان القومى الثانى للمسرح المصرى، ويرى أن جميع المسارح تجارية طالما أنها تقدم للجمهور نظير مقابل مادى وتذكرة دخول، ويرى أن الكثير من المشاكل تواجه المسرح المصرى كله العام منه والخاص، وأول تلك المشاكل هى ارتفاع أجور الفنانين الفلكية بالنسبة للمسرح، والأمر لم يعد يخص النجم وحده ولكنه امتد إلى بقية الممثلين مما يؤثر بالسلب على الدعاية فى الوقت الذى ترتفع فيه هى الأخرى بشكل كبير لا يستطيع أى عرض أن يتحملها، وأنا أدعو وزير الإعلام والثقافة للتدخل قبل أن تغلق كل المسارح أبوابها.

المسرح كله.. لا الخاص وحده!!

الكاتب المسرحى محمد الشربينى يرى أن الواقع المسرحى كله الآن خافت وغير مؤثر وأن المسرح التجارى رافد من روافد هذا الواقع، والأسباب المهمة فى هذا الخفوت هو انحسار دور الفن فى المجتمع وسيادة أشكال مبتذلة وفجة خلال الفترة الأخيرة على كل فنوننا البصرية والسمعية.
وقد ظل المسرح التجارى يعتمد على هذه الأشكال التى تساعده على جلب المتفرج العربى الذى كان المشاهد الرئيسى فى معظم عروضه، ولكن هذا المشاهد الرئيسى انصرف الآن إلى فنون أخرى تستخدم التكنولوجيا الحديثة وتصل للمتفرج فى عقر داره، ولم يعد يحتاج لمشاهدة المسرح التجارى الذى كان سابقاً يدغدغ حواسه ويرضى ويلبى احتياجه.
إذن لم يعد هذا المشاهد فى حاجة لهذا المسرح الذى تصل ثمن تذكرته إلى 250 جنيها ويرى أن تلك التذكرة ابتزاز وبلطجة، والغريب أن المسرح الآخر الذى تدعمه الدولة يجرى وراء نجوم القطاع التجارى ويرفع هو الآخر سعره إلى 100 جنيه.

مشاكل المسرح الخاص

ويحدد المخرج أحمد عبد الجليل المشاكل التى تواجه المسرح التجارى مثل أماكن دور العرض وأماكن الانتظار، لأن رواد هذا المسرح من أصحاب السيارات. وتوجد مشكلة الممثل النجم الذى يلهث وراء الإفيهات التى قد يخدش بعضها الحياء العام.
ولم يعد هناك منتج متحمس يستطيع الصمود أمام تكاليف القطاع الخاص مثل الفنان سمير خفاجة، ومحمد فوزى وعصام إمام، والإبيارى، فجميع المنتجين الحاليين أصحاب نفس قصير، والغريب أن النجم الصاعد إذا وجد الفرصة يحاول القفز ويفعل أى شىء مما قد يضر بالعمل والرؤية الإخراجية والفنية، ويحتاج العرض كل فترة إلى حالة انضباط وهدوء.
ويبقى السؤال الملح والمهم.. هل يستطيع هذا المسرح الذى كان العمود الفقرى للمسرح المصرى قديماً أن يتخطى تلك العقبات ويقوم ثانية من كبوته، أم أنه بدأ طريق اللاعودة؟!

محمد عبد الحافظ ناصف

الفرق بين نجم ونجم هو نفس الفرق بين إنسان وإنسان وذلك كالسن وكمية الضوء والحرارة وما إلى هذا وذاك، و قدار ما فى كل من تلك العناصر المختلفة، ومعرفتنا بأحد النجوم يجعلنا على علم بسائر النجوم الأخرى، وتستطيع أن تحلل قطرة واحدة من ماء أحد البحار لتعرف ما تتركب منه مياه المحيطات كلها.



● بعد انتهاء مشاركته كمساعد إخراج فى العرض المسرحى «رصاصة الرحمة» الذى شاركت به السعودية فى الدورة الأخيرة للمهرجان التجريبى، يستعد ياسين أبو الجدايل، عضو الجمعية العربية للثقافة والإعلام والفنون بجدة، لتصميم إضاءة العرض المسرحى «هذيان» للمؤلف والمخرج أحمد الصمان.

فى ندوة المسرح الليبى

حسن ميكائيل: نواجه الفضائيات بالعودة للجذور.. وتطوير الفُرجة

التواصل مع الظاهرة المسرحية فى الوطن العربى ومتابعة تجلياتها.. يعد واحداً من أهم الأهداف التى من أجلها صدرت «مسرحنا». وهنا ننشر إحدى الندوات التى عقدتها «مسرحنا» مع وفود الدول العربية التى شاركت فى الدورة التاسعة عشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى والتى دارت حول الظواهر المسرحية فى الوطن العربى وأبرز تجلياتها.. تاريخها وحاضرها.. أحلامها ومشاكلها.. أجيالها وتياراتها.

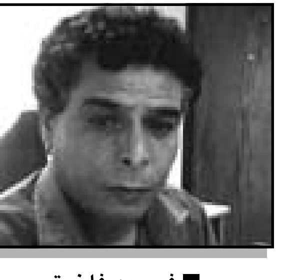
حضر الندوة فرج العوامى رئيس الوفد الليبى، ومخرج العرض فرج بو فاخرة، ومن الممثلين: حسن ميكائيل ونور الدين الشيخى وحنان الشويهى، وناصر الأوجلى، والملحن عبد الباسط الخفر، وقد أثنى أعضاء الوفد على توجه الجريدة المستقل، رغم تبعيتها لوزارة الثقافة، واعتبروها مكسبا كبيرا للمسرح العربى، كما أعرب الوفد عن تقدير الشعب الليبى لدور مصر الثقافى الكبيرالذى يُعدّ منارة للعرب.

فرج بو فاخرة: المشهد المسرحى العربى فى حالة ارتباك.. وستكون لدينا جملة مفيدة تخصنا عن سؤال المسرح

لا ننسى فضل مصر على المسرح الليبى

فى البداية تحدث الممثل والمخرج حسن ميكائيل عن المسرح الليبى قائلاً: نحن فى ليبيا لدينا نوع من الأصالة التى تميزنا عن الآخرين، وتظهر واضحة فى عروضنا، والفنان الليبى يجد نفسه مرغما على تقديم كل ما هو أصيل وتجسيده فى أعماله الإبداعية حتى يستطيع مواجهة الفضائيات وحتى يستطيع اجتذاب الجمهور الليبى مرة أخرى إليه، ويعيده إلى حضن المسرح، هذا على مستوى الكتابة، ولدينا كتاب رائعون مثل على الفلاح، ومنصور بوشناف، وغيرهما، مازالوا ينقبون عن الأصالة ويستعيدون الرموز الثقافية ليجسدوها، كذلك المخرجون قد شعروا بالمأزق نفسه، فكان عليهم أن يطوروا من أدواتهم وتقنياتهم حتى يستطيعوا مواجهة الثقافة البصرية الحديثة التى سرقت الجمهور من المسرح، لذلك سعوا نحو تطوير الفرجة المسرحية باستخدام أحدث التقنيات، بعد أن كانت العروض قبل ذلك تقدم فى شكل اسكتشات فقيرة.

مساعد مخرج العرض نور الدين الشيخى تحدث عن التنوع فى المسرح الليبى مشيراً إلى أن هناك عروضاً كوميدية تجارية تقدم غالباً فى شهر رمضان، وتتركز بشكل كبير فى بنغازى، كذلك أشار إلى «المسرح الجاد »وقال إنه منتشر فى جميع أنحاء الجماهيرية، فى طرابلس، درنة، البيضاء، بنغازى، وأضاف أن عروض هذا المسرح الجاد (للأسف) ترتبط بالمهرجانات، ومن



■ فرج بو فاخرة



■ حنان الشويهرى

النادر أن تشاهدها خارجها، هذا مع استثناءات قليلة جداً.

وعن الأسماء المهمة في المسرح الليبى قال الشيخى إن هناك عدداً من الأسماء كان لها بصمة فى الحركة المسرحية الليبية، والفضل فى ذلك يعود إلى مؤسسات الدولة الثقافية التى قامت منذ أوائل الثمانينيات بإرسال مجموعة من الشباب إلى الخارج لدراسة المسرح، ومن الأسماء التى حددها الشيخى، فرج أبو فاخرة مخرج العرض المشارك فى المهرجان، وداود الحوتى، وعبد الحميد الباح.. وهم الذين تلقوا دراستهم المسرحية فى المجر وعادوا ليحدثوا نقلة نوعية فى المسرح الليبى، مع بعض الأسماء الأخرى، وأضاف الشيخى أن هناك الآن بعض الأسماء الشابة التى لها دور متميز؛ وإن كانت تعتمد على روح الهواية أكثر من التأهيل الأكاديمى، وبالنسبة لعدد العروض التى تنتج فى ليبيا سنوياً قال إنها تتراوح ما بين 10إلى 15عرضاً مسرحياً، تختلف تكلفتها الإنتاجية، حيث يمول بعضها من وزارة الثقافة وأمانتها، وتعتمد أخرى على إيراداتها، التى عادة ما تكون قليلة.

دور مصر

ثم تحدث فرج بوفاخرة قائلاً :من الجميل فى مصر أنه رغم دعم مؤسسات الدولة لمسرحها وفرقها ومطبوعاتها فإن هذه المسارح والمطبوعات تمتلك استقلاليتها فى الرأى، وأضاف: إن المسرح – كما يعلم الجميع – لن أقول فى حالة تردٍ، ولكن فى حالة تراجع أمام الصورة البصَرية فى التليفزيون والسينما، لذلك أرى أن وجود مطبوعة تخص هذا الفن العظيم – يقصد مسرحنا – يعد بصدق مكسباً كبيراً، وقد جاءت بدايتها جميلة وحوارها مفتوحاً وبلا حدود، وعن تاريخ المسرح الليبى استدرك قائلاً: هناك نقطة جوهرية، أخرى أحب أن أشير إليها وهى أننا لا نستطيع إنكار البدايات الحقيقية للمسرح الليبى فى السبعينيات، خصوصاً فى المنطقة الشرقية، فلا نستطيع أن ننكر دور د. حسن عبد الحميد الذى كان له دور كبير فى «درنة »كذلك الفنان حسن ميكائيل الذى يجلس بيننا الآن، وهو أحد تلاميذه، كذلك كانت بداية المسرح الوطنى الجادة مع الفنان سيد راضى من خلال مسرحيتيه العجوز والقاعدة والاستثناء ومسرحيات أخرى، وهنا أريد أن أسجل أن مصر كان لها الفضل الأكبر، لا أقول ذلك لأننى موجود الآن فى مصر، ولكنها الحقيقة، فلم يقتصر الأمر على ما ذكرت من أسماء، فهناك أسماء أخرى لعبت أدواراً مهمة فى تاريخ المسرح الليبى مثل الفنان عمر الحريرى ودوره فى المسرح الشعبى ببنغازى، والإشارة إلى دور مصر هنا ضرورية وواجبة فى نهضة المسرح خاصة فى شرق ليبيا – ومن ناحية أخرى – أضاف بو فاخرة – فإننى أسجل أيضاً أن المشهد المسرحى العربى بشكل عام فى حالة ارتباك، نتيجة لمحاولته التطور، ولكن تظل مصر نموذجاً للتنوع، حيث نجد فيها المسرح الجاد والتجارى والاستعراضى والتجريبى، إلى آخره، وهذا التنوع مطلوب، وإن

فرج العوامي:
مسرحنا أهلي والدولة دورها محدود في دعمه

حنان الشويهي:
نتقاضى أجور الكومبارس وندفع الثمن غالياً عندما نعمل في الفن

كان عمل (كنترول) فى بعض الأحيان مطلوبًا أيضاً، وأكرر أيضاً: إننا سعداء بصدق بوجودنا فى مصر، خصوصاً ونحن نحضر ونشارك فى فعالية مستقلة وخاصة بالمسرح، هذا الفن الجميل الذى نعشقه جميعاً، ونسعد كثيراً عندما يجد مساحة كهذه للتعبير، فهذا شىء جميل ونعتبره انتصاراً عظيماً، يعود علينا بالخير، ويزيد من إحساسنا بالانتصار إصدار وزارة الثقافة المصرية لمطبوعة متخصصة فى المسرح فى فترة يتراجع فيها المسرح بشكل كبير..

دعم محدود

فرج العوامى، ممثل ومدير وحدة الفنون بأمانة الثقافة فى بنغازى، ورئيس الوفد، تحدث عن سمات المسرح فى ليبيا مؤكداً أنه (بصفة عامة) يمكن أن نضعه فى خانة (المسرح الخاص)، فالمسارح التى تحصل على الدعم من الدولة قليلة، والدعم الذى يقدم لها يعد محدوداً إلى حد ما، إذا ما قورن بما يقدم من دعم لأنشطة أخرى، لذلك تعتمد الفرق الأهلية فى إنتاجها على المسرحيين أنفسهم، من مخرجين وممثلين وفنيين، فلا يوجد المنتج الذى يتعامل مع المسرح من خلال دراسة التكاليف والربح، ليس لدينا هذه الدراسة، فنحن نقوم بالعمل ونترك النتيجة فى يد الجمهور، فاعتماد الفرق الأهلية كله على الجمهور وشباك التذاكر، أو ما يقدم لنا فى هذا المهرجان أو ذاك من مبالغ مالية يتم استغلالها فى إنتاج عرضنا للموسم الجديد، هذا على مستوى الدعم والتمويل، أما بالنسبة لما يقدم فى هذا المسرح الآن فقد اختلف عما كان يقدم فى البدايات، وقتها كان الإنتاج رائعاً فقد كانت تقدم المسرحية الناضجة الجميلة التى تحمل مضموناً قيماً ولا تعتمد على النكتة التى تقال فى الشارع من أجل إضحاك الجمهور، أمّا الآن فهناك توجه آخر ينتشر فى بعض الأعمال المسرحية، حيث تعتمد هذه المسرحيات على ما هو موجود فى الشارع، وعلى ما يقال وما يفعل، كما تعتمد على نقد العادات والتقاليد والظواهر السلبية فى المجتمع.

توليفة القطاع الخاص

استكمالاً للكلام السابق أضاف فرج بو فاخرة أنه ليس لدينا الآلية التى يعمل بها القطاع الخاص ذو الطابع التجارى من حيث «التوليفة» المعتمدة لديه، حيث يأتى بنجم شباك – إذا صح التعبير – والاعتماد عليه فى العمل، وإن كان هذا الأسلوب قد بدأ فى الظهور هذه الأيام، حيث أصبحت بعض فرق القطاع الخاص تعتمد على النجم الذى يلمع اسمه، وهو الاتجاه الذى أتمنى ألا يستمر فى مسرحنا الليبى، حتى لا نقع فى ذات المطب الذى وقعت فيه بعض الدول الأخرى.

العنصر النسائى

وعن العنصر النسائى تحدثت حنان الشويهى بطلة العرض المسرحى مشيرة إلى نقص العنصر النسائى فى المسرح الليبى، وأرجعت ذلك إلى طبيعة العمل فى الوسط الفنى نفسه، وإلى سبب آخر وهو العامل المادى، حيث يعمل الفنان كثيراً بدون مقابل أو بمقابل مادى قليل لا يتناسب مع حجم الجهد المبذول، وأضافت إن هذه قضية لا يعانى منها العاملون فى المسرح فقط، بل إنها تنسحب على العاملين فى التليفزيون أيضاً، حيث يحصل المنتجون والمخرجون على مبالغ متفق عليها ومقررة فى عقود بينهم وبين القطاعات الإعلامية فى الدولة، بينما تبقى أجور الفنانين ضعيفة جداً؛ ربما توازى ما يتقاضاه الكومبارس فى دول أخرى، كذلك يتحدد المقابل المادى للأبطال حسب مزاج المنتج، هذا إلى جانب أن العادات والتقاليد لدينا صعبة «شوية» وتمنع اشتغال الفتيات فى الفن، وتراه شيئاً معيباً، وله عواقب وخيمة، ولكنى على ثقة من أن الآباء بأنفسهم سيدفعون بناتهم للعمل فى الفن لو كان مجزياً مادياً، إذن فنحن ندفع الثمن غالياً عندما نقرر العمل فى المجال الفنى، ندفعه ذهنياً وجسدياً ونفسياً، كما ندفعه من سمعتنا، وهذه هى الحقيقة، ذلك كله بلا مقابل، أو بمقابل زهيد، هذا على الرغم من أن الفتاة الليبية موجودة فى كل مكان، ولكن تسلط عليها الأضواء بشدة عندما تعمل فى الفن.. الأمر الذى قد يحرمها من حقها فى الزواج، حيث إنه من المتوقع جداً ألا يقترب راغبو الزواج من الفتاة التى تعمل فى الفن.

وأضافت حنان الشويهى أن الفنان الليبى ينقصه التأهيل اللازم، بالإضافة إلى التقنيات الحديثة فى عناصر العرض المختلفة، موسيقى وديكور وإخراج .. إلخ..

عبد الباسط الخضر ملحن ومعد موسيقى العرض الليبى قال: إن مصر هى المنارة الإعلامية للفنانين العرب جميعاً، وبمناسبة وجودنا هنا فى مقر صحيفة « مسرحنا » أحب أن أهنئكم على الصحيفة، التى تعنى بمسرحنا «أبو الفنون» والتى تقدم كل ما يهم المسرحيين وما يمدهم بالزاد اللازم للاستمرار والتجويد والمعرفة بفن المسرح،.. فالإعلام وفن صناعة النجوم لا يوجد بشكل كبير إلا فى مصر.. وهذه حقيقة.

جملة مفيدة

فرج بو فاخرة: نحن نحاول الآن، بعد حالة الاستقرار السياسى والاقتصادى والثقافى وحتى الاجتماعى أن نتأمل الأوضاع بشكل أفضل، ولا شك أننا سنقدم إجابات جديدة على أسئلة واقعنا، ستكون لدينا جملة مفيدة تخصنا عن سؤال المسرح الليبى، بعد أن ساد الارتباك طويلاً مع الحصار والحرب الباردة والمقاطعة الاقتصادية التى انعكست على جميع مناحى الحياة لدينا؛ وليس على المسرح والفن فقط.

فرج العوامى أجاب عن سؤال حول أجيال المسرح الليبى قائلا إن المسرح الليبى كما هو معروف ليس له تاريخ طويل، حيث بدأ منذ فترة ليست بعيدة، وهذا جعل الأجيال تتجاور، فالرواد من الشيوخ موجودون مع الشباب، وبينهم حالة من التواصل، والمسرح يقوم عليهم جميعاً، خاصة فى بنغازى حيث تعد جميع الفرق وكأنها فرقة واحدة، يستطيع المخرج «مثلاً »من فرقة ما أن يختار ممثلاً من فرقة أخرى، بلا مشاكل تذكر، فهناك تعاون كبير بين الفرق.

وعن معايير النجاح فى المسرح الليبى، أجاب: ربما يكون المعيار الحاسم الذى نستطيع من خلاله قياس نجاح أى عرض هو الإقبال الجماهيرى، واستمرار فترة العرض، وهناك عروض نجحت ووصلت فترة عرضها على المسرح إلى 14 شهراً، وهذا يعد نجاحاً مقارنة بوضع المسرح فى ليبيا، وليس مقارنة بمعايير النجاح فى دولة عربية أخرى قد تصل مدة العرض فيها إلى ست أو سبع سنوات.

والتقط الخيط ناصر أوجلى الذى أضافك: إن هذا يعتمد أيضاً على ما تقدمه المسرحية من قيمة فنية واجتماعية، فإذا كانت قائمة على قضية ما تهم المجتمع، وتناقش هذه القضية وتحاول إيجاد حلول لها، فإن العرض يستمر ويحقق النجاح، ومن العروض التى نجحت مؤخراً لدينا «خرف يا شعيب، المستشفى، كوش يا كوشه » للفنان ميلود العرونى، وأيضا هناك فنانون آخرون قدموا عروضاً ناجحة مثل : صالح الأبيض، فرج عبد الكريم، والفنان صلاح الشيمى الذى قدم عرضاً استمر لأكثر من 14 شهراً لدرجة استمرار تقديمه فى رمضان وأيام العيد.

تصوير:الأمين هامان

نيفين الهونى:
صحافتنا أمية فى المسرح

نيفين الهونى، صحفية ومراسلة إذاعية، وأمين النشاط برابطة الصحفيين والإعلاميين، عقبت على ما قاله البعض من عدم وجود إعلام جيد فى ليبيا قائلة: إن لدينا إعلام جيد وكوادر صحفية جيدة، ولكن القضية تكمن فى عدم وجود إعلام متخصص، بمعنى أنه لا يوجد لدينا متخصصون فى المسرح «مثلاً » هذا التخصص الذى يمكنهم من الكتابة حوله بشكل صحيح وإبراز مكامن القوة والضعف فيه، وسلبياته وإيجابياته، والتحدث عن إمكانات الممثل أو المخرج وجماليات العروض.. هذا مع احترامى للغالبية الموجودة فى المشهد الثقافى والإعلامى لدينا، ويمكننى القول إن صحافتنا (أمية) فى المسرح، فالكتابة عشوائية، بدون أسس أو دراسة، كتابة إنشائية بلاغية مفتوحة، حتى الدورات المتخصصة التى أعطيت لنا فى الفترة الماضية، كانت دورات بدائية غير متخصصة، وهذا نوع من الاستهزاء، حيث يعلم الجميع حاجتنا إلى التخصص النظرى والعملى، كذلك لا يوجد لدينا مؤسسة تعليمية ثقافية متخصصة فى المسرح لتأهيل الكوادر، كما أنه لا يزال فن صناعة النجوم لدينا وليدا يحبو، مازلنا لا نعرف غالبية الأساليب المستخدمة فى تلميع النجوم، وحتى من يقومون بذلك، يمارسونه بشكل عشوائى تلقائى، دون دراسة أو إعداد، ذلك رغم وجود كليات ومعاهد لدراسة الفنون الجميلة بكل أشكالها.


■ حسن ميكائيل

الصراع فى كل مسرحية هو روحها والحرارة التى تنبعث منها فتسرى فى نفوس المتفرجين تيارا دافئا لا يزال يستولى على مشاعرهم ويسترعى انتباههم فى كل فعل يجرى على خشبة المسرح، وفى كل كلمة تقال أو حركة أو إيماءة يأتى بها الممثلون.

■ أدارها : إبراهيم الحسينى
■ تابعها: علاء نصر – محمد عبد القادر
■ صورها: حسن الحلوجى



● «كلنا هنروح الحضانة» عنوان مسرحية الأطفال التى يشارك بها قصر ثقافة العمال بشبرا الخيمة ضمن فعاليات ليالى رمضان الثقافية والفنية بالفسطاط، العرض إخراج ناصر عبد التواب وأشعار سيد سلامة والصياغة الدرامية لحمدى القليوبى، والألحان لعلاء غنيم، وعرائس مجدى ونس، وتمثيل محمد عبد الفتاح، حمدى القليوبى، عاطف جاد، عادل عبد النبى، عبد الناصر ربيع، محمد كمال، رمضان الشرقاوى، نشوى يوسف.

الفائز بجائزة أفضل ممثل فى مهرجان المسرح التجريبى للمرة الثانية

سيد رجب: رفعنا علم «الجبل الأسود» وتحدثنا عن الإنسان فى كل مكان

مسرح القطاع الخاص له حساباته التى لا أجيدها ولا أريد الدخول فيها

«الحكى» هو مشروعى الفنى ولكن الفرص فى مصر محدودة جداً

إنجاز غير مسبوق حققه «الهاوى» سيد رجب بحصوله للمرة الثانية على جائزة أفضل ممثل فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، ليعلى قيم الاجتهاد والدأب مقابل الفهلوة والجرى وراء النجومية الزائفة.

رجب.. الممثل والحكاء تحدث لـ «مسرحنا» عقب فوزه بالجائزة التى لا تعنى بالنسبة له أكثر من كونها شهادة على كونه أحب الدور واجتهد فيه بإخلاص.

*** ليست المرة الأولى التى تفوز فيها بجائزة أفضل ممثل... فكيف ترى الفرق بين المرتين؟**

– فيما يخصنى كممثل أحب جداً الدورين ولا أجد بينهما فارقاً، أحببت دورى فى «غزير الليل»، كما أحببت الشخصية التى لعبتها فى «تباً – لداروين»، وربما كان هذا الحب وراء الجائزتين.

*** أبدى كثيرون دهشتهم من أن يحمل عرضاً أنت بطله ومحوره، خطبة لجمال عبد الناصر جنسية بلد أوربى صغير هو «الجبل الأسود»، ووصفوه بعدم الاتساق؟**

– أعتقد أن المخرج أحمد العطار استطاع أن يخلق الاتساق المطلوب بين العرض والدولة المنتجة، وقصة العرض بدأت عندما كنا فى أحد المهرجانات الفنية بألمانيا، وطلبت منا إحدى المخرجات الألمان تقديم عمل عن الزعيم اليوغسلافى «تيتو» أو عن فترته، وتحولت الفكرة على يد العطار إلى تقديم جمال عبد الناصر الذى كان معاصراً لتيتو، من خلال عرض يدور فى الأساس حول الأسرة «غير المترابطة»، عن الأفكار النبيلة التى نادى بها ناصر، وبعد مرور السنوات مازلنا نعانى – رغمها – من التفكك بمفهوميه الخاص والعام.

*** سيد رجب الذى بدأ مشواره المسرحى من خلال مهرجان «مسرح الشارع» الذى نظمه حزب التجمع اليسارى.. ووصل إلى جائزتين دوليتين، ما هى المحطات التى يحب التوقف عندها؟**

– بدأت بالفعل من خلال هذا المهرجان وكنت أقول كلمة واحدة فى مسرحية بعنوان «حكاية بلاد نمنم»، وفى عام 1983 قدمت فى المسرح المتجول عرضاً بعنوان «أمنا الغولة» من تأليف منحة البطراوى، وإخراج محمد سعيد؛ من خلاله رشحنى المخرج حسن الجريتلى للانضمام لفرقة الورشة ولكن مع الأسف لم تكتمل فرحتى حيث تم اعتقالى سياسيا عام 1985، وبعد خروجى رغبت عن الدنيا بحالها.. إلى أن قابلنى حسن صدفة وعدت ثانية إلى الورشة واشتركت فى أول عروضها «المستعمرة التأديبية» على مسرح الطليعة، وهذه كانت المحطة الأولى، أما الثانية فانت عرض «داير ما يدور» مع حسن الجريتلى أيضا حيث اكتشفت الطاقة الفعلية لـ «سيد رجب» الممثل وتلاها عرض «داير.. داير» ثم «غزير الليل» 1993، والذى حصلت من خلاله على جائزة أفضل ممثل من مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى «جائزة النقاد» وكانت المرة الأولى التى يحصل فيها ممثل مصرى على هذه الجائزة..

*** كيف أثرت الورشة فى حياتك الفنية؟**

– فرقة الورشة هى النقطة الأساسية فى تطورى الفنى؛ فقد تعلمت بداخلها الكثير عن فن التمثيل من خلال الورش والتدريب المستمر، كما أنها السبب الرئيسى فى أن أصبح «حكاء».

*** وأين «سيد رجب» على الساحة الفنية؟**

– على المستوى المسرحى أعتقد أنى معروف، ويمكن أن يكون سفرى الكثير فى المهرجانات جعلى غير متواجد طوال الوقت، وهناك حسابات خاصة على مستوى مسرح القطاع الخاص لا أريد الدخول فيها، فقد كسبت الكثير من الخبرة فى المسرح الحر، وفى السينما.. قمت بعدة أدوار صغيرة كانت هى كل المتاح، ويكفى أننى راضٍ عن نفسى وما حققته.

*** ما هى ملامح المشروع الفنى لـ «سيد رجب»؟**

– مشروعى الحقيقى هو «الحكى»، وحالياً أقوم بكتابة الحكايات والحواديت وترجمتها إلى عدة لغات، وبالفعل أنجزت عدداً من الحواديت، تم نشرها فى بعض المجلات الإنجليزية والأسبانية والأمريكية، كما خضت تجربة «حكى البيوت» فكنا نذهب إلى البيوت ونقابل أناساً عاديين ليس لهم أى علاقة بالفن على الإطلاق، ودون علمهم بأن وسطهم «حكاء»، وكنا نرى رد فعل الناس واجتذبنا عدد كبير من الناس ولكن مع الأسف لم تستمر التجربة كثيراً حيث هذا المشروع يلزمه «الجهد، والوقت، والتمويل» ولا أحد تحرك ليتبنى هذا المشروع.. «فانتهى» ومع الأسف فرص الحكائين فى مصر محدودة وربما تكون معدومة.

سيد رجب

حوار: محمود مختار

المخرج السودانى ربيع الحسن: المسرح فى الوطن العربى يجتر أدواته

أثق فى الجمهور وأطالب بحمايته من ثقافة الاستهلاك

مخرج مسرحى سودانى، خريج المعهد العالى للموسيقى والمسرح بالسودان ويعمل مخرجاً بمركز «الورشة المستمرة لتطوير فنون العرض» كما يعمل معداً ومقدم برامج فى الهيئة السودانية للإذاعة والتليفزيون، يكتب المقالات النقدية والدراسات المسرحية فى العديد من الصحف السودانية مثل «الأضواء»، و«الأيام»، يشارك للمرة الثانية فى المهرجان بعرض (الأخيلة المتهالكة)، عما يحمله من أوجاع وهموم المخرج الشاب العربى وعن مشاكل الحركة المسرحية فى بلده كان لنا معه هذا الحوار.

*** لماذا وكيف تقوم بالتجريب؟**

– أنا أجرب انطلاقاً من افتراض عام يقول إن المسرح عموماً فى الوطن العربى يعانى من إشكالات كثيرة أخطرها حالة الاطمئنان التى يعيشها، هذه الحالة التى جعلته يجتر نفسه وأدواته ويستكين لمقولات زائفة مثل: التواصل مع الجمهور وحيوية التلقى، وهى حقائق لا أنكرها؛ إلا أنى أعتقد أن هذا التواصل الذى يتم حالياً بين المسرح وجمهوره يتم فى سياق العرض التجارى المفرغ من الأسئلة الاجتماعية الحقيقية والذى يتم فى إطار مفاهيم التفريغ والتنكيت والتنفيس، لهذا أنا أجرب فى أدواتى وخطابى كى أختبر نقدياً هذه الافتراضات.

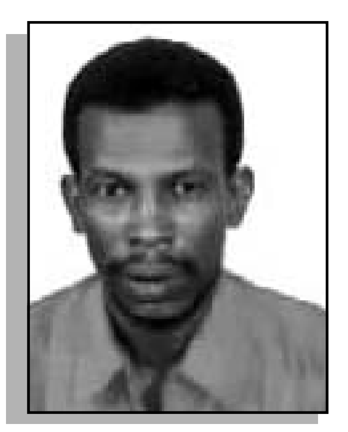
أما كيف أجرب فأنا أجرب فيما يعرف بمشروع التشخيص، أجرب فى خلق عوالم افتراضية توحى وتحيل إلى الواقع محاولاً أن أؤسس لمركزية الإنسان؛ فأنا أؤمن أن الجسد ملىء بالممكن وغير الممكن الذى يتجلى فقط على خشبة المسرح.

*** ما هى المشاكل التى تواجهك كمخرج شاب فى السودان؟**

– هى مشاكل مرتبطة بحركة المسرح السودانى نفسها، إلى حد كبير الممارسة عندنا تعانى من الموسمية وقلة المناسبات المسرحية، ومع قصور وعى المؤسسات الحكومية السودانية التى لا تستوعب هذا النوع من العروض، تقف أمامنا عراقيل كثيرة، كيف نأكل ونشرب، مع قلة الفرص وأماكن العرض وغياب وضعف الفرق المسرحية التى تخلق مناخاً لا يدفع للمنافسة أو الإنتاج.

*** يقولون إن التجريب فى الوطن العربى ليس إلا تقليداً للغرب... ما رأيك؟**

– هذا السؤال يأخذنا إلى ذلك الجدل حول الخصوصية والهوية والأسئلة حول الآخر، ولكنى أنظر من زاوية مختلفة وأقول إنه ليس هناك عرب على الإطلاق، كما أنه ليس هناك آخر أو غرب على الإطلاق، فالوطن العربى نفسه ملىء بالتناقضات والتنوع، سيادة اللغة العربية نفسها ما هى إلا سيادة سياسية قمعت وطمست العديد من اللغات مثلما حدث فى السودان، أما عن التجريب فى الوطن العربى فيجب أن يبنى على مبدأ الحوار والإبداع وليس التبعية ويجب مسرحة الأداة المستخدمة بغض النظر عن جذورها أو مصدرها، فلغة المسرح عالمية ليس لها وطن.



ربيع الحسن

لغة المسرح عالمية وليس لها وطن

*** وماذا عن التجريب فى التراث بحثا عن هويتنا؟**

– التجريب فى التراث أحد المعوقات التى وقفت أمام التجريب فى الوطن العربى، إنه يتحرك من إحساس بالدونية، وعندما نتخلص من هذا الإحساس سنعود للتراث بقدر من الحرية والانسيابية والعفوية وسيظل هذا الجدل مطروحا ما لم يتبدل الشكل السياسى والاقتصادى للخارطة العربية.

*** يقولون إن عروضكم تقدم للصفوة فقط؟**

– إنها جملة يقولها سدنة المؤسسات الرسمية وهى جملة استعلائية غير أمينة، لا سيما فى ظل غياب دراسات قياس لمفاهيم التلقى والاستقبال عند الجمهور العادى الذى أثق فيه وأعتقد أنه صاحب ذائقة جمالية عالية، فقط علينا البحث عن هذا الجمهور وحمايته من ثقافة الاستهلاك والتنكيت والتنفيس.

*** ما رأيك فى المهرجان؟**

– هو مناسبة كبيرة وفرصة للالتقاء والتعرف على تجارب الآخرين، لكن تنقصه العديد من المسائل الحيوية منها تنظيم ورش وسيمنارات بشكل أكثر جدية يضمن الالتفاف حولها من قبل المسرحيين، كما أن المهرجان تشوبه شبهة الصفوية فكل رواده كما رأيت من المهتمين والمشتغلين بالمسرح، لابد كما قلت سابقاً من اختبار مفهومى التلقى والاستقبال فى هذا المهرجان من خلال توفير ضمانات تجعل الجمهور العادى يأتى لهذه العروض.

ولى كلمة أخيرة لإدارة المهرجان فأنا أشعر بشبهة التمييز للوفود الأجنبية عن الوفود العربية فى توزيع المسارح والنشرة المصاحبة، وكذلك قائمة المكرمين، مع وافر شكرى لهم متمنياً تطور المهرجان دائماً لأننا بالطبع سنكون أول المستفيدين.

حوار: مهدى محمد مهدى

مســـرحنا

السنة الأولى - العدد 11 - الاثنين 2007/9/24

رباعى... ولكن من اثنين!!

وسط أيام الخريف المتجهمة، التى يمتزج فيها اليأس بالأسى، وحديث الذكريات الغابرة بصفحة الأفق الضبابى، وبينما الأقدام تدوس الأوراق الصفراء اليابسة التى تلفظها المسارح متساقطة من دوحة مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، وبينما الهمسات تستعيد فى الوقت نفسه، ما قيل – بين الشك واليقين– عن شيخوخة المهرجان المبكرة، وهو يوشك أن يبدأ مع الزمن دورته التاسعة عشرة، إذا بورقة خضراء نضرة تلوح بين الصفرة الكابية، وتفوح برائحة الحياة وتداعب العين والأذن والقلب معا بما قد أنسى– أو يكاد– من حديث المتعة الجمالية، فاشرأبت نحوها الأعناق مفعمة بالأمل، وإن بدا على مرمى البصر كأنه حلاوة الروح وهى تجاهد من أجل البقاء.

ولم تكن تلك الورقة الخضراء، سوى عرض"رباعى"الذى قدمته فرقة مسرح المختبر "Laboratorium teatro الإيطالية، كما يشير اسمها– أو"La boratory theatre" لمن يؤثر اصطلاحا إنجليزيا– على مسرح مركز الإبداع بأرض الأوبرا. والواقع أن اسم الفرقة لاسيما لفظة المختبر، لا يخلو من دلالة، لا أظن– فى تقديرى– أنها خافية العلاقة بمبدأ التجريب، بوصفه منهج عمل فى الإبداع المسرحى، وليس أسلوبا أو مدرسة فنية ذات خصائص محددة وسمات مميزة كالكلاسيكية أو الرومانسية، وغيرهما مما انسلخ فى تاريخ الدراما. فليس هناك– على أية حال– عرض تجريبى، ولكن هناك بالتأكيد منهج عمل يعتمد على التجريب: أى طرح السؤال الواضح والواعى فى الوقت نفسه، والتوافر عليه فيما هو أشبه بمعامل ومختبرات الفيزيقا أو الكيمياء، للإجابة عنه وفق خطوات مطردة وتدريبات متطورة، ينفى بعضها بعضا أحيانا، أو يعدله ويصححه أحيانا، ويجاوزه أحيانا أخرى، إلى أن يطمئن الفنان لنتائج تجاربه وتدريباته التى أجراها فى مثابرة، محتكما لثقافته النوعية وخبراته المتراكمة وذائقته الجمالية، ومسترشدا طوال الوقت بسؤاله، فيعرض عمله منتظرا ومترقبا الاستجابة التى إما تعزز اقتناعه بنتائجه، أو تعيدها ثانية إلى حيث كانت فى المختبر. وعلى هذا النحو تكتسب التجريبية" Experimentalis معناها الأصيل، ومغزاها الدائم بوصفها إجابة متجددة قلقة، وغير نهائية لا تعرف الحسم والقطعية.



وأكبر الظن أن السيد"سيرجيو سيفورى"مخرج(رباعى) وضع لنفسه تحديا– منذ البداية– يدور فى فلك الإجابة على كيفية صياغة فضاء مسرحى يستوعب قيما فلسفية وشعرية تتفجر من اللغة نعم، ولكن بالتأكيد، لا تعتمد عليها بل تجاوزها إلى حيث المسرح نفسه بوصفه"مشهدا"يرى بتتابع فى الزمن. وكانت إجابته النوعية فى تحويل الفضاء المسرحى الخالى تقريبا من العناصر المادية، التى قد تشغل العين ولو مؤقتا، إلى سلسلة من الاستعارات البصرية المتتابعة، التى يأخذ بعضها برقاب بعض، معتمدة فى الوقت نفسه على الوجود الحى للممثل فى علاقته الحركية بالإكسسوار أو بثيابه، بل وبجزء منها، مما يؤدى– من ناحية أخرى– لإزاحة هذا التكوين الثلاثى من مستوى الدلالة الواقعية المباشرة إلى مستوى المجاز المحلق بالصور الشعرية والمعانى الفلسفية.

فمن الناحية الدرامية، يصوغ"سيرجيو"مواجهة ثنائية بين"الفيكونت فالمونت"و"مدام"ميرتيول"، وقد تجاوزا مرحلة الشباب والنضج معا، وباتا على أبواب الخريف المعتم، فيتمسكان بأهداب ما كان من متعة جسدية طليقة من أى قيد أو شرط، ويحاولان استعادتها فى مساحة الواقع الآنى كأن جسديهما مازالا يحتملان نداءها العنيف الصاخب، ولا يهوى بها تحت مطرقة الزمن. ولكن لا يلبث الاثنان أن يتساقطا، ويخون الجسد رغبتيهما، ويحاصرهما فى الإحساس بالقصور والعجز بشكل مفزع، يدفع بكل منهما– على مستوى آخر– لنفيه عن نفسه وإلصاقه بصاحبه، مما يفجر الصراع بينهما وآلية التراشق المتبادل بالفساد وتهرؤ الأنا الأعلى أو فقدان الضمير الإنسانى بما يستند إليه من مرجعية دينية. وعلى هذا النحو يتكشف لكليهما– ولأول مرة فى حياتيهما، ومن المنظور الفلسفى– الأنا المفكر الذى يتميز عن الجسد، ، بل ويجعل منه موضوعا له، قد يستجيب له أو يكبح جموحه ونزواته، وفق وعيه بمن خلق ودستوره الأخلاقى.

والواقع أن هذه الخطاطة الديكارتية– نسبة إلى"رينيه ديكارت"فيلسوف فرنسا فى عصر النهضة– تتردد بقوة لا فتة فى ملاحاة الاثنين وتصفية الحساب بينهما من ناحية، وبينه وبين نفسه من ناحية أخرى، على نحو يسهم فى تكثيف الوعى الدينى فى المعالجة الفكرية للمادة الدرامية، التى تبدو وكأنها استمدت خيوطها من سياق الحضارة الأوروبية الآنية التى اختزلت الوجود الإنسانى فى أبعاده المادية، وتلبية احتياجاته الجسدية، ولو كانت احتجاجا سافرا على القيم الدينية والأخلاقية.



■ د. سيد الإمام

وفى هذا السياق تتفسخ بنية اللحظة الواقعية بين الشخصيتين"هنا– الآن"، لتحتمل الوجود"هناك– الماضى"عبر لعبة إعادة توزيع الأدوار وتبادلها، بصورة تجعلها– فى الوقت نفسه– مرايا مقعرة أو محدبة تتكشف فيها الأنا المبتذلة والمنتهكة، فى الجسد ورغباته، مما يكسب النسيج الدرامى ملامسه الحداثية بتداخل الأزمنة والأمكنة وتفكك الأنا وانفصام عرى وحدتها الممكنة. ففى المشهد التالى تلعب"مدام ميرتيول"دور"فالمونت"، يلعب هو دور"مدام تورفيل"التى سبق له أن أغواها وأفسد نفسها وحياتها مع زوجها، وإن بدا وكأنه كلب يلهث خلفها يستنشق فى شبق عرق ثيابها. وفى مشهد ثالث بينما يلعب"فالمونت"دور"مدام ميرتيول"، تلعب هى دور حفيدتها"فولانج" التى خرجت لتوها من الدير، ولكن ليتواطآ معا على إفسادها، واغتصاب براءتها وتجريدها من الطهر الذى تربت عليه، باسم المتعة والحرية. ويتخلق مع لعبة الأدوار المتبادلة والمتقاطعة معا وعى الأنا المذنبة التى تطمح إلى الخلاص بالانتحار، مع الوعى فى الوقت ذاته بطموح"مدام تورفيل" للانتحار لأنها لم تستطع أن تسترد نفسها من هوة الخيانة الزوجية التى سقطت فيها، والطموح المماثل ل"فولانج"لأنها لم تستطع أن تسترد براءتها حتى مع سقوط"مدام ميرتيول"بالشيخوخة، ولكن لأن كليهما أعجز عن مطاوعة قرار الخلاص، فلا محيص عن النغمة الميلودرامية التى ربما بررها العجز الفلسفى، فإذا نهايتهما تتولد عن الإصابة بالسرطان!

وبالرغم من مركزية الفعل الجنسى فى النسيج الدرامى باستدعائه فى العلاقات مختلفة الأزمنة، ودوران الحوار حوله، سواء بما يفجره من متعة حسية فياضة وآسرة، أو بما يكتنفه من أحاسيس الذنب الخبيئة فى حنايا النفس وزواياها المعتمة، إلا أن"سيرجيو"لم يكن يعنيه إلا التعبير الشعرى عن هذا الفعل نفسه بما يرافقه من دقائق المشاعر والانفعالات المركبة والأفكار والقيم المتكشفة فى صميم الوجود الممتد"هنا– الآن"الذى لا يتهدم– بوعى بالغ– رغم تعدد وتداخل الأزمنة. ولذلك حرص على بساطة السينوجرافيا التى جمعت بين الواقعية والتجريد، فلم تزد عن"مقعد صالون"، وجزء من شجرة جرداء معلقة الجذور فى أعلى الفضاء، كأنه عرجون قديم تساقط ورقه وثمره، وبقى معلق الأسباب بالسماء، فكان استعارة كلية لنفسى"فالمونت ومدام ميرتيول"، مهيمنة، وما لبث أن جسد الخط الرأسى"الأنا– الله"فى عالميهما وعالم"فولانج"فى الدير، بالإيماءة إليه والحوار معه. وفى إطار هذه البساطة المتناهية يكتسب العرض ثراءه الفنى من علاقة الممثل بالإكسسوار أو بمفردات الثياب التى يتجرد منها ويتبادلها فى لعبة الأدوار، أو يتحاور معها وكأنها الجزء المنفصل عنه والمعبر– فى الوقت نفسه– عن الكل فيه، مما يغذيها بمضمون الفتش/"fetis أو الرمزية البدائية. فتكتفى"مدام ميرتيول" بمعطف "فالمونت" وقبعته حين تلعب دوره، بينما تمنحه قبعتها التى تبدو كأنها جزء من شعرها الأشيب، توطئة لدخوله فى إهاب مدام"دى تورفيل"، فإذا تجرد من قميصه مع الغواية وألقاه، تتلقفه وتشمه حتى يخدرها ويغطى وجهها، وإذا به السلسلة التى تلتف على عنقها– أو بالأحرى عنقه – ليقاد منه كالكلب، وإذا استفاق للحاضر وعى نفسه فى الماضى وكأنه ينتهك ذاته، الأمر الذى يتجسد فى مضاجعة"المعطف"بعد أن يطرحه أرضا، فيصبح المعطف معادلا لجسده. ويلعب الإكسسوار دورا مماثلا سواء أكان فى الماضى، أدوات زينة"مدام دى تورفيل"، أو مظلة"مدام"ميرتيول"التى تصبح رمز أنوثة متفجرة أو منكسرة، بتفتحها أو غلقها، إشهارها وتنكيسها، دورانها على محورها بسرعات متفاوتة، تبدلها بين الأدوار النسوية، حتى انفلاتها من قبضة اليد فى لحظة الموت، وقد انفصل صوتاهما فى اللحظة الأخيرة عن جسديهما وعم الظلام. لكن بقى– حتى بعد أن عم الظلام مؤذنا بنهاية العرض– الأداء التمثيلى لكل من"كريستينا جيوردانا"و"فرانكو مانيللا"اللذين جسدا"الرباعى"بحساسية فنية راقية، وحضور آسر، وإمكانات مدربة على التقاط التفصيلات الدقيقة، فاستحقا التصفيق لعدة مرات متتابعة رغم أنهما اثنان!!

● فرقة حالة المسرحية تنظم احتفالية خاصة منتصف أكتوبر المقبل بعنوان «يوم الحواديت» لمدة يوم واحد بمشاركة مجموعة من الحكائين المعروفين بمختلف محافظات مصر، المخرج محمد عبد الفتاح مدير الفرقة ذكر أنه يتم الإعداد حالياً لتنظيم عدة مهرجانات لفرق المسرح المستقل تتميز بخصوصيتها وتنوع العروض المشاركة.

عروض ترفض سلطة المنصة وأخرى تحاكم الواقع وتتمرد عليه

يعيش الارتجال فى المهرجان الإقليمى لنوادى المسرح

وسط هذا الركام المسرحى المتردى، الذى وصل لطريق مسدود، وبات غير قادر على التعبير الفنى، والإمتاع الجمالى، كما أنه إنتاج مسرحى، يكرس لكل ما هو قبيح ومعاد للفن، بحيث يلاحظ المتأمل للسياق المسرحى عروضاً وصلت لقدر كبير من التكلس والابتذال، وباتت غير قادرة على طرح رؤية فنية قادرة على الإمتاع، بعد أن فقدت هذه العروض نضارتها وأصبحت مكرورة ومبتذلة فى رؤيتها للعالم والأشياء، عبر نصوص مسرحية محدودة وغير قادرة على مساءلة واقعها أو الاشتباك معه، بغرض فهمه وتمثله، واتخاذ موقف نقدى منه وهذه الحالة المتردية واستمرارها فى ظنى من أكبر الكوارث التى تهدد فن المسرح فى مصر، من هنا هل يكون لفكرة النوادى أهمية ما؟

المؤكد فى هذا السياق، أن هذه التجارب الصغيرة، كاشفة للعناصر الشابة التى تجرب أدواتها الفنية، فى كل عناصر العمل الفنى، من إخراج، وكتابة، وتمثيل، وتشكيل... إلخ، ومن ثم فهى أحد الروافد لضخ دماء جديدة للحركة الفنية، خاصة أن هذه التجارب قليلة التكلفة، مما يعطى الفرصة لإنتاج الكثير منها، ومهما تمخض هذا الكثير عن القليل فسوف نحصل بالتأكيد على ما يمكن أن ينتمى لفن المسرح.

كما أن هذه التجارب الصغيرة، تتيح نوعاً من التحرر، فى نوعية النصوص والتصورات الفنية، إخراجاً وتشكيلاً وكتابة وأداء، وهو ما يتيح – بدوره– قدراً من التنوع، فى أنماط المسرح وموضوعاته وأفكاره، وفى رؤاه وتقنياته.

«الانكشارية» هو العرض المسرحى، الذى قدمته فرقة نادى السويس خلال مهرجان نوادى المسرح بإقليم القناة وسيناء، وهو عرض صمم بحيث يعرض فى الشارع، فلا مناظر مسرحية أو ديكور بالمعنى التقليدى، بل مجموعة من الإكسسوارات التى يحملها الممثل، ولا نص مسرحى تمت كتابته سلفا، ليس إلا خطة عامة تحدد الموضوع، الذى يدور حوله العرض، وهو هنا يشبه إلى حد كبير التحقيقات الصحفية، التى تتناول اليومى والعادى فى حياة المواطن المصرى الآن. وهنا، المضمون له طابع تاريخى منذ الاستعمار التركى لمصر، وبه لمحات لها القدرة على الدلالة، أو موقف ما يكسبها العرض قدرة دلالية، وذلك عبر وضعها فى سياق المسرحة، فتصبح قادرة على إنتاج المعنى، الذى أراد العرض أن يطرحه على جمهوره، وهذه المواقف تشبه إلى حد كبير الاسكتشات المسرحية التى تدور بين أكثر من شخصية، وهى هنا يتم سردها، أو تجاذب الحديث عنها ويتم طرحها عموماً، بشكل انتقادى، فكاهى، عصرى، بغية فضحها وإظهار ما بها من خلل وعطب، فمن التاريخ مروراً بالأحداث السياسية والاجتماعية يطرح العرض جانبه المضمونى، وهذه الصياغة النصية للعرض، صممت بحيث تورط المتلقى فى صياغة الحدث، والتواصل معه، عبر الحوار الدائم بين مبدعى العرض ومشاهديه، والعرض قدم عبر تكوين دائرى، تم تخطيطه بالطباشير وهو يشبه مسرح «الأرينا» والفارق الوحيد، أن عرضنا يقدم دون منصة ولو قليلة الارتفاع، فصانعو العرض يتحاورون مع متلقيهم دون الرغبة فى وجود سلطة لمنصة العرض، تلك السلطة التى تتيحها خشبة المسرح التقليدى، فيأخذ الممثل دور المعلم أو الملقن، ثمة سلطة تتيحها خشبة المسرح، أما هنا فصانعو العرض، ومتلقوه، على مستوى واحد لا أفضلية لأحد على الآخر.

إن الحدث أو الخطة الدرامية، إن جاز التعبير تقدم عبر الغناء بمصاحبة آلة السمسمية وآلات، إيقاعية، واسكتشات يرتبط بعضها ببعض، بموتيفة موسيقية أو حركة من لحن!«أهو ده اللى صار» لسيد درويش. أما فرقة بورسعيد، فقد قدمت نص «كاسبار» تأليف الكاتب النمساوى بيتر هندكه، وهو نص من النصوص التى تعتمد على ممثل واحد (مونودراما).

وهو العرض الوحيد الذى يعتمد نصاً أجنبياً، فى المهرجان الإقليمى لفرق نوادى المسرح ، والحقيقة أن هذه النوعية من النصوص المسرحية، التى تعتمد ممثلا واحدا أو أكثر قليلاً، بجانب نصوص الفصل الواحد، هى أكثر الصيغ ملاءمة لكى تقدم فى فرق نوادى المسرح، لأن هذه النوعية، تنتج عروضاً محكمة وبسيطة.. و«كاسبار » هو ذلك المخلوق الذى عثر عليه فى أحد الخنادق المنعزلة، وهو كائن فاقد للقدرة على التواصل مع أشباهه من البشر، لأنه ببساطة فاقد للمهارات اللغوية والتواصلية، وهو ما يؤهله للعزلة.

إن هذه النوعية من العروض، تتيح قدراً كبيراً، لكى يظهر الممثل قدرته على امتلاكه لأدواته الأدائية والاستعراضية، ومن ثم كان هذا النوع وسيطل، لكى يستعرض الممثل كل إمكانياته التمثيلية والصوتية والجسدية، بعد أن يكون قد اكتسب خبرة تؤهله لملء هذا الفراغ المسرحى، بحيث تصبح أعين المشاهدين، طوال الوقت مسلطة على هذا الممثل، وأظن أن هذه المزية هى أهم ما قدمه العرض، على المستوى الفنى، أعنى إعطاء فرصة لممثل وحيد، لاختبار أدواته فى الأداء التمثيلى.

فشخصية كاسبار التى لعبها الممثل «محمد يحيى» مهتما بالأساس بدراسة الشخصية من داخلها، عبر سماتها النفسية والمزاجية أمكن ترجمتها عبر الحركة المدروسة والانفعال المنظم والتلوين الصوتى، هنا يصبح الدال المسرحى قادراً على خلق أفق متعدد من المعانى، ومن ثم تصبح شخصية «كاسبار» قادرة على التعبير عن الحروب والعنف، الذى يملأ العالم، لأنه ضحية هذا العنف المجنون، والذى عبر عنه العرض – إخراجياً– عبر رؤية وضعها محمد عيسى مخرج العرض، بواسطة «الشريط الصوتى» الذى يلقن «كاسبار» نطق الألفاظ بالصراخ والضجيج، ومدى الألم الذى تعانيه الشخصية، بسبب هذا الصراخ، فالشخصية تستنيم للعزلة، ربما هربا من العنف، كما أكدت هذه الرؤية، على العزلة، بصريا عبر وضع «كاسبار» تحت بؤرة ضوئية مسلطة عليه طوال الوقت، بل هى تعمل على متابعته لتتحول خشبة المسرح إلى ما يشبه النفق المعتم، وهو ما يشبه المكان الذى عثر فيه على كاسبار، الشخصية الحقيقية.

«الغرفة » لمحمود نسيم، نص نموذجى لنوعية النصوص ذات الفصل الواحد، من حيث طبيعة الحدث الدرامى، ومن حيث عدد الشخصيات الفاعلة فى هذا الحدث. يطرح نص العرض أفكاره عبر استخدام الثالوث الدرامى الشهير: الزوج، الزوجة، العشيق، ووضعها فى سياق تاريخى هو سبعينيات القرن الماضى، لتتحول الممارسة الدرامية لمحاولة درس مواضعات هذا الجيل، ومن ثم يتحول النص المسرحى لمساءلة هذا الجيل فنيا وسياسياً واجتماعيا.

ومن خلال تقنية الاسترجاع واختلاط الواقعى ونقيضه، تعبر شخصية ماجد الفنان والثورى عن إحباطاته العاطفية، فيتم استدعاء شخصيات أخرى فاعلة فى الحدث كشخصية المحبوبة والصديق، كما يتم استدعاء شخصيات أخرى كضابط الأمن، الرسامة، فتاة الكتاب.

إن نوعية الموضوع والشخصيات التى تشارك فى الحدث، ساعدت الرؤية الإخراجية، لطرح المعنى الدرامى، وذلك لأن الشخصيات الفاعلة فى النص المسرحى، لها طبيعة فنية فشخصية ماجد «شاعر»، كما توجد شخصية أخرى هى الرسامة، التى استخدمتها تلك الرؤية فى استدعاء باقى شخوص النص، من داخل إحدى اللوحات التشكيلية، التى قامت برسمها.

كما أتاحت المشاهد التى تعتمد على استرجاع الماضى، قدراً ما من التخيل المسرحى، خاصة حين يبدأ العرض بمشهد أظن أنه مقحم على النص الأصلى وهو مشهد فتاة الكتاب، التى تنتحر بإلقاء نفسها من فوق إحدى البنايات وهى ممسكة بكتاب «المبتسرون» لأروى صالح، كتكثيف لمحنة هذا الجيل.

وهو المشهد الذى عبرت عنه رؤية المخرج محمد حزين، عبر استخدام أسلوب التصوير السينمائى.

خلفية سودا ء، موتيف لسرير أحمر

قدمت فرقة بيت ثقافة النصر، فرع بورسعيد، عرض «حنطرة سربال» تأليف أحمد يوسف عزت، وإخراج حسام سامى.

وهو دراما طقسية، تعتمد على خلق حالة انفعالية، لها القدرة على الإيحاء بطبيعة الحدث الدرامى، إنه نوع مسرحى، يطلق أقصى إمكانيات الانفعال والرغبة فى التعبير من خلاله، دون الاعتماد– نصيا – على إنتاج دراما تقليدية، لها بداية ووسط ونهاية، وتطور محسوب للشخصيات، لكى يصل الحدث لذروة ما، نحن هنا مع الإيحاء بشىء ما، قد يكون أحد المحرمات عبر شخصية الخالة التى تشتهى ابن أختها، فى بيئة مغلقة على نفسها.

إن الحدث الدرامى، يقف على تخوم، تابو «زنا المحارم» دون التصريح، بل عبر الإيحاء.

إن العرض المسرحى، حاول التعبير عن أفكاره ورؤاه، عبر استخدام تقنيات مسرح القسوة، ومن ثم كان عنصر الطقسية بداية لهذه الرؤية، كما اهتم بإنتاج صور بصرية عبر عناصره المرئية كعنصر الملابس التى اتخذت من الألوان الصريحة الأسود / الأحمر، كما أن لها طابعاً كهنوتياً ربما كدحا وراء إنتاج رموز بصرية، كما كان الاتكاء على أسلوب «الجستات» الحركية، بوضوحها وأناقتها التشكيلية، ملمحا يؤكد تبنى العرض لجماليات بصرية محددة. . لكن العرض فى عنصره الموسيقى، اعتمد خليطا مهجنا من المقطوعات الغريبة عن طبيعة الحدث، ألم يكن ممكنا التعبير عبر موسيقى تعبر عن البيئة التى يدور فيها الحدث وهى هنا بيئة صعيدية، أو آلات إيقاعية، أو ربابة، أو دفوف؟!

ثمة عروض مسرحية، فى هذه الدورة لا تعتمد على نصوص مسرحية بالمعنى الاصطلاحى للكلمة، بل تتخذ من الارتجال أسلوبا للطرح الدرامى بل تعتمد على خطة عامة، تحدد مسار الأحداث، بشكل عام، على طريقة الكوميديا الشعبية «الكوميديا دى لارتى»، فتتخلص الشخصية الدرامية من معقوليتها ومنطقها البنائى، وتغدو نمطا دالاً على صفة محددة، وهذا الاختيار الفنى يعتمده المبدع، سعيا وراء مساحة أكبر لعنصر ما، كالارتجال ، على سبيل المثال، أو الاعتماد على مفهوم اللعب، وتفكيك الحكاية ثم إعادة تركيبها، كاشفاً عن منطقها، لكن هذا الاختيار ينبغى أن يكون مدروسا، وليس فقط للتخلص من سطوة النص المسرحى، أو هروبا من إنتاج عرض محكم وله منطق.

من هذه العروض، عرض «خمسة فرفشة ستة عكننة»، إخراج هانى نصر، فالخطة العامة للعرض، تستدعى شخصيات كثيرة من التراث المسرحى العالمى «روميو وجولييت» ومن تراثنا «ياسين وبهية» كما يعتمد على شخصيات أخرى معاصرة، دون القدرة على إنطاق هذه الشخصيات، بقضية ينبغى أن يعبر عنها العرض، فتتحول الممارسة المسرحية، لمحض استدعاء مجانى، فاقد القدرة على الدلالة الفنية.

والمنطق الفنى نفسه، حاول عرض «يووه» لقصر ثقافة بورسعيد، التعبير عنه عبر خطة مرتجلة لثلاث شخصيات درامية، تتحدث عن المشكلات التى تواجه الشباب، من بطالة وتأخر سن الزواج ..إلخ ؛.عبر موتيف تشكيلى يصور شبكة عنكبوت، بشكل تصديرى على خشبة المسرح، يشى بأهميته الدلالية، مع مجموعة من الإكسسوارات التى يعتمد عليها الممثل، كالجريدة، التى تبحث فيها الشخصية عن إعلان لوظيفة ما على سبيل المثال.

فعندما يغيب الدال المسرحى، ينتج العرض نقيضه، وهو الثرثرة حول موضوعات دون أفق فنى، وكأن وظيفة المسرح، الثرثرة عن مشكلات الواقع، وكأن المتلقى لا يعيشها!

ويبقى عرض «ملامحنا » الذى قدمته فرقة بورسعيد، وهو عرض مميز، لاعتماده على أداة التعبير الحركى الرافض، وذلك عبر الاعتماد على دراما حركية، تستعرض أنماطاً من التعبير الاستعراضى، ينتمى إلى أشكال متعددة منها: الرقص الصعيدى، الرقص الحديث، الرقص الأفريقى، عبر تيمات مضمونية، تحدد المجال الأساسى للعرض، دون وجود لحوار مسرحى، يصل لمداه فى المشهد الأخير، الذى يصور تمثال نهضة مصر، عبر الأداء الحركى الراقص.

إن هذا العرض يبرز نوعاً من الأداء الشكلى المنضبط، الذى يبنى على دراية عالية، وقدرة على التعبير من خلال الاعتماد على الجسد الإنسانى، بقدرته التعبيرية والاستعراضية، متخذا من الحركة ووضوحها وأناقتها الشكلية، أسلوباً للتعبير.



عز الدين بدوى

تفوَّق الشاعر على الدراماتورجى فأنجب يمامة بيضا.. جداً

استطاع المخرج حسام الدين صلاح أن ينجح فى تحويل إخفاق الشاعر الكبير جمال بخيت درامياً بخلق عرض مسرحى اعتمد أول ما اعتمد على فنون الفرجة، خاصة أنه يجمع بين نجومه كل العناصر التى يمكن أن تخلق «شو» مسرحيا يجذب المشاهد و«يلهى» الناقد عن الهنات العديدة الموجودة فى دراما عرض «يمامة بيضا» الذى أنتجه المسرح الحديث.

من عناصر النجاح – بل وأهمها – وجود صوت لمطرب يملك موهبة التعبير الدرامى بصوته وهو «على الحجار» ومعه ابنه «أحمد الحجار»، ذلك الصوت المبشر الذى يملك قوة وإحساس صوت أبيه المسرحى، بالإضافة إلى أن لعلى الحجار مريدين كثر يعشقون الصوت القوى الجميل ولا يلتفتون لقشور وفقاقيع مطربى هذه الأيام.. هذا العنصر المهم من عناصر الفرجة أضاف إليها حسام الدين صلاح عنصراً آخر مهماً، هو الكوميديان محمود عزب (عزب شو) كطاقة كوميدية بعيداً عن نمطية المونولوجست الذى كان يحبس نفسه فيها وجاء ككوميديان خفيف الظل يجيد خلق (الإفيه) فى إطار الشخصية المرسومة له دون تزيد ودون انحراف أو إسفاف يستجدى به دغدغة الجمهور فكان هو الآخر – ومعه – على استحياء – كان «سعيد طرابيك»..

أما ثالث العناصر التى اعتمد عليها المخرج فى خلق فرجته فهو عنصر الاستعراض (الرقص) الذى قام بتصحيحه المتمرس عماد سعيد، ابن قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية وصاحب الخبرة الطويلة التى مكنته من تلقف العرض بأغانيه ومواقفه الاستعراضية بسهولة شديدة فصمم استعراضاته بسلاسة وخلق من تصميماته تشكيلات جمالية كانت تسيطر فى أحيان كثيرة على حركة الممثلين التى رسمها المخرج داخل الاستعراض. الدليل على ذلك تصميمه لاستعراض (بيع) الذى نجح فيه بأن يوازى كلمات الشاعر جمال بخيت القوية والجريئة الناقدة والساخرة من بدايتها الهادئة ثم الصعود بها رقصاً إلى قمة السخرية فى إيقاعات موسيقية لاهثة متوترة وضعها عمار الشريعى الذى نعتبره هو أيضاً عنصراً مهماً من عناصر الفرجة فى هذا العرض.. نجاح آخر هو إسناد تصميم الإطار الجمالى والتشكيلى لفرجته إلى مصمم السينوغرافيا «حسين العزبى» الذى حول المكان الذى تجرى فيها الأحداث (القاهرة الفاطمية) إلى قطعة شديدة الدقة والرقة من المشربيات المضاءة بعناية حسب درامية كل مشهد مع وعى بما تحمله الإضاءة بألوانها المختلفة من دلالات درامية.. كل هذه العناصر التى اعتمد عليها مخرج (يمامة بيضا) جعلت العرض يستحق أن يطلق عليه عنوان «يمامة بيضا جداً» فهو عرض نظيف وسط كثير من عروض الصيف النظيفة جداً، والعجيب أن عرض (يمامة بيضا) على مقربة منه يكمن عرض أسود جداً، من السواد بمعنى غير النظيف وليس بمعنى التراجيديا السوداء.

وأخيراً نقول : إن اسم العرض تتذيله عبارة (عن عودة الروح) لتوفيق الحكيم ولكن مؤلفه الشاعر المجيد جمال بخيت فشل فى تقديم عودة الروح التى رأيناها فى الستينيات بإعداد مختلف، حافظ فيها المعد آنذاك على نص توفيق الحكيم لأقصى الحدود، ولأول مرة يكون فشل معد فى تحويل أحد الأعمال الأدبية الكبيرة إلى المسرح نجاحا فى نفس الوقت فلو كان جمال بخيت قد نقل إلينا (عودة الروح) لتوفيق الحكيم التى قدمها فى أواخر الأربعينيات لكان الفشل بعينه، فكل ظروف المجتمع والحياة السياسية والاقتصادية أصبحت الآن مختلفة تماماً، وكان المتفرج بذلك سيرى صورة لمجتمع آخر فينفصل عن العرض بقلبه وعقله.. إلا أن الإسقاطات الشعرية فقط وليست الدرامية التى قدمها بإجادة تامة بخيت فى عمله، والتى اهتم بها اهتماما يهواه ويجيده فقد قرب به الأحداث القديمة القليلة والتى توحى بزمن (عودة الروح) الحكيم إلى مطلب مهم وعاجل وإلى صرخة استغاثة؛ مطالباً فيها بعودة روح جديدة تحتاجها الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ويحتاجها الإنسان المصرى الآن، وفرغ بها جمال بخيت مظاهر مجتمع الأربعينيات ووضع مكانها العديد من الصور المحبطة والسيئة التى تمتلئ بها الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الآن.. وكانت أكثر الإسقاطات الشعرية تلك لوحة (بيع) رائعة الكلمات المليئة بتعرية أوجه القصور فى حياتنا المصرية المعاصرة اللاذعة والساخرة إلى حد القسوة ولكنها تعرية دخلت إلى قلب وعقل المتفرج الذى يعيش ويعانى كل ما قدمه جمال بخيت فى لوحته الشعرية الغنائية.. ليست هذه اللوحة فقط بل هناك العديد من اللوحات التى نقلتنا إلى عصرنا وما نعانيه فيه من قوى تدفعنا دفعا إلى التخلق أو على أقل تقدير تجعلنا «محلك سر»، بل هناك لوحتا الحب والدعوة إلى أن يشملنا جميعاً، وأهمية دوره فى بناء مجتمع وإنسان صحى، كذلك لوحة ى«مامة بيضا» والتى تحمل دعوة – تشعر بحميميتها – إلى التمسك بأسباب الحياة والتقدم والرقى.. وقد ساعده فى ذلك المخرج حسام الدين صلاح بتأكيده على المشاهد التى تخدم الشعر وما يهدف إليه كمشهد فرح اليهودى (صيدناوى) ومشهد البحث عن المنشورات ومحاولة اعتقال أى فرد من أفراد الحارة.. حارة المصريين الطيبين، وأيضا مشاهد الحب العذرى الحقيقى الداعى إلى وجوب أن يسكن الحب قلوب وعقول المصريين، وأن تعكس سلوكيات الإنسان المصرى الحب والطاقة الخيرة الكامنة بداخله التى تطمسها الحالة المزرية التى وصلت إليها الحياة السياسية والاقتصادية المسيطرة الآن والتى أزاحت الحب ووضعت المادية فى عقول وسلوك المصريين..

أما عن الأداء التمثيلى فى عرض (يمامة بيضا) فيستحق أن نقول إن هذا العرض كثير الغناء قليل التمثيل وفنون الأداء، فباستثناء ما قدمه محمود عزب، وسعيد طرابيك، وإيمان عبد الله ومعهم مجموعة الوجوه الجديدة وأذكر منهم محمد فتحى، صديق مصطفى (على الحجار) وأحمد عزت (المدمن) وبلال فضل (الثورجى) ومعهم وقبلهم فاطمة الكاشف (سنية) والتى أراها لأول مرة فى دور مهم، وبهذا الحجم الكبير والمؤثر فى الأحداث وهى فرصة قدمها لها المخرج حسام الدين صلاح فانتهزتها جيداً ونجحت فيها وبها، ومعها كان محمد عبده (صيدناوى)..

أما المطربة الشابة هدى عمار صاحبة الصوت الدافئ الحنون المعبر، ولكنه غير قوى ككل الأصوات المسرحية فقد امتلكت تماماً موهبة الغناء وقدمت أغانيها بحساسية مرهفة افتقدت بعض الشىء إلى قوة التعبير الدرامى عن كلماتها.. كذلك افتقدت إلى الحضور المسرحى الذى يجذب المتفرج إليها ويجعله شغوفاً بمتابعة مشاهدها التمثيلية التى كانت فيها ضعيفة جداً والتى قدمتها ك«الاسطوانة المشروخة» التى تعيد وتزيد الكلمات دون إحساس الممثل الكامل بمعانيها وهو ما كان يجب أن يهتم به حسام الدين صلاح قليلاً ويتعب معها فى تلقينها فنون الأداء التمثيلى.

وفى النهاية نعود إلى جمال بخيت ونقول: لماذا تفوق فيه الشاعر على الدراماتورجى برغم أن شعره قدم عرض (يمامة بيضا.. جداً) كما أسلفنا؟، نجيب على ذلك ونقول إن كاتب الدراما الجيد هو الذى يعرف أن المباشرة وافتراض السذاجة فى الجمهور هى القاتل الغاشم لأى عرض مسرحى، فاللامباشرة ومخاطبة الجمهور على أنه ذكى فى المقام الأول بل وأذكى من المؤلف شخصيا تعتبر من البديهيات فى فن حرفية الكتابة للمسرح، وقد وقع جمال بخيت فى الخطيئتين: الأولى المباشرة عندما قدم خطباً عصماء عن وحدة الشعب وإيثار كل فرد فيه للآخر على نفسه (مشهد محاولة الشرطة القبض على صاحب المنشورات الممنوعة)، وأيضا مشهد «يحيا الهلال مع الصليب» وهو مشهد ساذج جداً، وكأن جمال بخيت يقدمه لمتفرج لا يعرف مدى الحب والوئام بين عنصرى الأمة، أيضا (حشر) مشاهد توفيق الحكيم (حشراً) ودون دواع درامية، بل إن ما يقوله الحكيم على لسانه قاله كل أبطال المسرحية على ألسنتهم طوال تواتر الأحداث.. ولكن هذا كله – وكما أسلفنا – لم يفت فى عضد العرض الذى جاء عرضاً مشرفاً جدا كإحدى عروض فرق البيت الفنى للمسرح تحت إدارته الجديدة وخاصة من خلال فرقه.

مختار العزبى

«شوكولا» وسحر التلقى

الواقع أن العرض المسرحى السورى «شوكولا» للمؤلفة والمخرجة رغدة الشعرانى يثير كثيراً من الأسئلة والعلامات لا لكون ضد أو مع مفهوم التجريب ذلك المفهوم المطاط ولكن لأنه عرض يمتلك جرأة طرح الأسئلة بقدر ما يمتلك حسن التعبير عنها.. فما بين مؤيد ومعارض للعرض خرج رواد مسرح السلام بعد أن شاهدوا هذا العرض خلال ساعة تقريباً، فمنهم من لوى شفتيه واستنكر وأنكر الإفراط فى استخدام المونولوجات داخل البناء الدرامى للعرض؛ بل واعتبر هذا الاستخدام فشلا فى صناعة عرض مسرحى بمفاهيم عصرية تجريبية، بل ووصل الأمر بهذا المستنكر إلى حد إعلانه أن لجنة المشاهدة – سواء كان العرض على الهامش أو داخل المسابقة – لم تعد تحفل بعنصر القيمة التجريبية بل لقد اختلط الأمر على القائمين على أمر المهرجان وانسحب مفهوم التجريب تماماً من المهرجان ليحل محله مفهوم «كله ماشى» على غرار فيلم «خمسة باب» فالأمر لم يعد مجدياً وتسعة عشر عاماً من التجريب كفيلة بغياب المفهوم والمصطلح والمنهج؛ والدليل كثرة العروض التى تخلو تماماً من عنصر تجريبى واحد.

وهذا الرأى رغم قسوته وبعده عن الواقع بل وفوضويته إلا أنه يحتوى على نسبة ضئيلة من الحقيقة، ولكن هذا الرأى لا ينطبق على العرض السورى جملة وتفصيلاً.. وعلى الجانب الآخر أو الضفة الأخرى أعلن مؤيدون أن العرض السورى يمتلك من العناصر المسرحية المتجاورة والمتجانسة ما يجعله يدخل ضمن إطار التجريب بل ويتجاوز هذا المفهوم ويتخطاه إلى ما يسمى «بسحر التلقى»، وسحر التلقى كما يراه المؤيدون يعنى ببساطة التناغم المذهل بين الأداء الراقى لممثلى العرض وبين عين الكاميرا الحية المكملة والمتجاوزة لأحاسيس الشخصيات.

وبعيداً عن المؤيدين والمعارضين تبقى نغمة الصدق الفنى التى حكمت كل شىء داخل سياق العرض هى الوحيدة القادرة على فتح عوالم السحر داخل هذا العرض المثير للجدل وللحيرة أيضا.. والواقع أن العرض السورى «شوكولا» كاد يسقط فى هوة الملل بفعل المونولوجات التى اتخذتها المؤلفة وسيلة للبوح ولكشف ما يداخل الشخصية لولا حنكتها وقدرتها الفذة فى التعامل مع المونولوج من خلال منظور درامى وإيقاعى متكامل؛ بحيث وظفت – المخرجة – عين الكاميرا الساحرة وشاشة السينما والفراغ المسرحى داخل إطار المنولوج حتى لا يمل المتلقى من خلال سرديات المونولوجات؛ إذ من المعروف أن المونولوج من مواصفات المسرح الإليزابيثى التى قبلها جمهور المشاهدين واستخدمها وليم شكسبير وغيره من كتاب المسرح وذلك للكشف عن أفكار الشخصيات، وأيضا لزيادة الشعور بالسخرية الدرامية أو التناقض الدرامى؛ حيث يشارك الجمهور بعض الشخصيات المعرفة بجزء من الحقيقة لا يعرفه الجزء الآخر؛ والمونولوج كتقليد مسرحى ظل من أساسيات المسرح حتى اجتاحه تيار الواقعية فى أواخر القرن التاسع عشر وهو مرتبط تماماً بالنظرية الفنية، ولعل أهم ميزة فى المونولوج – كتقليد مسرحى – استفادت منه المخرجة السورية فى عرضها، الصراع؛ فالمناجاة أداة لتصوير الصراع النفسى تصويراً درامياً، وهذا ما نجحت فيه رغدة الشعرانى حيث قامت باستخدام تقنية المونولوج طوال العرض كوسيلة لتفتيت الشخصية التى هدمت بل وسحقت تحت سنابك التغييرات الاجتماعية والسياسية والثقافية التى حدثت فى القرن الواحد والعشرين.

فالشخصيات الخمس وهم يتحركون على خشبة المسرح صعوداً وهبوطاً أشباح طائرة بقدر ما هم نفوس حائرة تسعى للخلاص الروحى من عذاباتها وآلامها، فاختيار المخرجة للمونولوج لكى يكون وسيلة للبوح أمام الشخصيات الأخرى أحدث نوعاً من الصراع الدرامى الخاص نتيجة تجاور هذا البوح بوسائل تقنية عالية أزاحت تماماً نغمة الملل من المونولوجات التى هى فى النهاية إشارات بعد إشارات؛ فالشخصيات المعذبة أمامنا فى الشوكولا تشبه شخصيات محكوم عليها بالحرق ترسل إشاراتها من خلال اللهب؛ فالضحية هنا – أفضل استخدام لفظة ضحية بدلا من الشخصية – لا تشعر بالحياة بقدر ما تعانيها فى لحظة اقتراب الموت.



على غرار «الناس من هول الحياة موتى على قيد الحياة» فالمؤلفة حيثما تقوم بعرض عذابات الشخصيات الخمس عن طريق المونولوج لا تعلن فقط انتماءها لتيار ما بعد الحداثة الذى يتكئ على مقولة موت الشخصية ذاتها؛ وإنما تتكئ المؤلفة على انسحاب الضحية من الحياة كنتيجة طبيعية لضغوط الحياة، فالحكاية تبدأ من خلال لعبة مسرحية حيث الستارة منفرجة أثناء الدخول حيث يدور العرض حول ستة شباب يعشقون فن المسرح التفوا بعد أن انتهوا من الاحتفال بليلة رأس السنة فكانت لعبة الفضفضة هى وسيلتهم لقتل أو ضياع الوقت.

وتبدأ من هنا لعبة البوح أو الكشف عما بداخلهم جميعاً من عذابات ومآسى؛ إذ يقوم كل واحد منهم بشرح مأساته التى تحمل هما اجتماعياً وإنسانياً وروحياً، بل وتتجاوز تلك المآسى الشخصية حدود المكان أو حدودهم لتصبح مأساة النحن أو الكل أو الوطن، فالضحية الأولى لم تشعر يوما واحدا بحنان الأب مما سبب له شرخاً روحياً لم يلتئم أبداً وذلك بسبب إدمان الأب للخمور، وبالتالى فقدانه الدائم للوعى بما يدور حوله ومن ثم انسحابه من حياة الأسرة انسحاباً كلياً وضحية أخرى تركته أمه بعد وفاة الوالد لتتزوج من رجل آخر بل وقامت بإيداعه ملجأ للأيتام مما جعله ساخطاً على كل شىء من حوله من كثرة ما رأى وما شاهد وما عانى، فليس بعد إلغاء الأم لابنها الوحيد جريمة ترتكب؛ ومن أجل ماذا؟ من أجل فراش رجل آخر؛ حتى وإن بدا هذا الفراش فراشاً شرعياً فى إطار مؤسسى، وهناك من صعقته أو صدمته تجربة الموت فضحية أخرى من ضحايا «الشوكولا» – التى أظن أن بكلمة ترمز إلى الدنيا أو إلى الحياة – خطفها الموت فمر بتلك التجربة المريرة، تجربة موت من أحبها وهى تجربة قاسية على المستوى البدنى والروحى لشاب فى مقتبل عمره، وضحية أخرى من ضحايا هذا المجتمع الذى نعانى فيه لا نحيا كما يقولون ضحية أخرى دفعته قسوة وجه الحياة والفقر والعوز والحاجة الشديدة إلى المال إلى أن يبيع جسدة بمقابل كما تبيع العاهرة جسدها لأصحاب المتعة، فهذه الضحية ضحية غير عادية إذ تعلن بصراحة فى مجتمع شبه مغلق أنها تمارس الشذوذ الجنسى من أجل الحاجة إلى المال و،رغم قسوة تلك الاعترافات وانهمار كم الذكريات المؤلمة لجميع الضحايا – أقصد الشخصيات – إلا أن النص لم يكن سوداوياً، بل غلف الحزن ضحك ممسوس بالشجن فكانت الماسى بحق مآس إنسانية فى المقام الأول ومن هنا جاء – مع تضافر جميع العناصر الفنية وتجاورها – ما يسمى بسحر التلقى أو صدق الأطروحة أو صدق ما يطرح من قضايا تمس الشباب العربى، فالعرض لوحة أو جدارية شديدة العمق فى تشريح النفس البشرية بطريقة فنية فالمونولوج الذى اتهم من قبل بأنه ضد التجريب يصبح على يد المؤلفة والمخرجة رغدة الشعرانى وسيلتها الأولى للوصول من خلاله إلى بلورة العناصر الأخرى داخل السياق العام للعرض؛ إذ قامت المخرجة بإدخال عنصر السينما وأيضاً الكاميرا الحية Live للممثل أثناء تجسيده لتنويعات المونولوجات، فمن خلال أدائه الراقى وما يعرضه على شاشة السينما فى الخلفية استطاع الجمهور أن يرى وجه الممثل بالكامل وعيونه وردود الفعل الخاصة به، فلقد أصبح الجمهور قادراً على رؤية أدق التفاصيل؛ فمن خلال الإسقاط استخدمت نوعية منه وهو المصور الجاهز الذى له علاقة بذاكرة الشخصية مرتبطة بما تفكر به حالياً واستخدمت الكاميرا الحية لالتقاط أحداث معينة لا يستطيع من يجلس فى الصالة رؤيتها عن بعد، والربط الذى أحدثته المخرجة بين الشاشة وبين المسرح هو ما عمق من سحر التلقى فى هذا العرض بحيث أن تجاور التقنيات الفنية المختلفة وتحاورها الرائع والمذهل مع المشاهدين بلغة موحية وبسيطة.

والواقع أن الاستخدام الذكى والمفرط فى الحساسية للفضاء المسرحى فى هذا العرض زاد أيضا من مساحة سحر التلقى لدينا؛ فالسينوغرافيا عبارة عن صالة أزياء وديكور عار تماما فيما عدا سجادة حمراء – اللون له دلالته الخاصة – وشاشة سينما عريضة هذا هو الفضاء المسرحى الذى شكلت من خلاله المخرجة عوالم الدهشة لممثليها وأمتعتنا بقدر ما سحرتنا من رقى أدائهم فى انسجامه وتوازى شجونه مع عدم الإفراط فى الانفعالات المكبلة لروح الشخصية والتى تخرج بها من حدود الانفعال إلى جحيم الافتعال، لقد قامت المخرجة بتوظيف مجموعة الممثلين توظيفاً رائعاً أثناء سرد كل ضحية / شخصية لمونولوجها الخاص من خلال تكوينات ثابتة ومتحركة على خشبة المسرح أضفت جماليات على الصورة البصرية للوحة الجدارية المنقوشة على خشبة المسرح، كذلك قامت المخرجة بتوظيف الإضاءة المسرحية توظيفا درامياً بارعاً فى لحظات البوح المختلفة للشخصيات إذ استطاعت أن تطوع الإضاءة فى التعبير عن لحظات الشجن الخاصة بكل شخصية بحيث جاء شحوب الإضاءة المتكرر فور دخول الشخصية فى منطقة البوح أو الاعتراق دليلاً على ملامسة الشخصية لعين الحقيقة بل وقربها من الموت الذى هو خلاص تلك الشخصيات من عذاباتها المختلفة، هذا بالإضافة إلى نجاح المخرجة فى المشاهد الغنائية والراقصة فى بسط إضاءة مناسبة للحالة، ولكن ما يؤخذ عليها هو أغنية «هنا الشام» والتى جاءت فى تصورى منفصلة عما يدور حولنا حتى وإن مست الكلمات بمعانيها أحاسيسنا.

كرم محمود عفيفى

● «السيرة الهلالية» يحكيها الشيخ زين بمصاحبة مجموعة فرقة الآلات الشعبية بملوى فى السابع عشر من رمضان الجارى بالمركز الثقافى الفرنسى بالمنيرة ضمن برنامجه الثقافى والفنى خلال الشهر الكريم.



العرض حلو بس يا خسارة

تنتمى مسرحية «اللعب فى الممنوع» بمضمونها إلى المسرح السياسى نسبياً، وقد سبق تقديمها أكثر من عشر مرات كما سبق لمؤلفها محمد الشربينى أن أخرجها لفرقة دمياط القومية عام 1998 وهى المأخوذة عن مسرحية «البوليسيون» للكاتب البولندى (سلا فومير وجيك)، وقد تم إعدادها باسم (الجندرمة) على مسرح الطليعة من إخراج عبد العزيز مخيون وهذا العام أصبح مستقرها مع فرقة صلاح حامد المسرحية وظهرت على خشبة قصر ثقافة الفيوم بواسطة عزت زين مخرج العرض.

تدور المسرحية فى دولة بوليسية ما، يعانى المجتمع من الاضطهاد والقهر من جراء العسف والجور الذى يحدث من القائمين على هذه الدولة فكل شىء شحيح إلا من الطوابير الوفيرة لعدم عدالة التوزيع خاصة فيما يتعلق بالمواد التموينية، يتخذ الشعب الصبر على ما ابتلى به شعاراً وسلوكاً لأنه يعرف عواقب التذمر من بطش وتنكيل لكن السمة الغالبة على هذا الشعب بخلاف الصبر هى التوجس والريبة من كل شىء وأيضاً التواؤم مع ذلك الوضع.

عزت زين لعب فى الممنوع بحذر شديد..

يا عزت إن لعبت ماتخافش وإن خفت ماتلعبش!!

يقترب بنا المؤلف من عالم الدولة البوليسية وما يعانيه أحد أفرادها بصاص (أ)، الذى طبع أسلوب عمله داخل منزله من ضبط وربط وإعداد التقارير الأمنية فى نطاق الأسرة والجيران، من جاسوسية يورثها لأبنائه.

ينزل بصاص (أ) ويندس وسط جموع الشعب فى طوابيره لعله يفلح فى اصطياد أحد للشرك الذى يعده لهم، ويطالبهم بالتذمر والتمرد على (الموزع دار) مسئول التموين والذى يوزع مقدرات ومقررات الشعب بالرشوة أو على المحاسيب لكنه يفشل فى مقصده هذا، لأن الشعب متوجس خيفة ولا يستطيع أن ينبس ببنت شفة حيث اعتاد على هذه المسائل من وقوف وزحام ومحسوبية.

يعانى النظام البوليسى من مشكلة عدم وجود تقارير أمنية من جهة ومن جهة أخرى أصبح يفتقد لمشروعية وجوده بعد خروج آخر سجين من المعتقل وهو الذى أمضى عشر سنوات بتهمة إلقاء قنبلة لم تنفجر على موكب الملك بعد أن أعلن توبته وولاءه للنظام ويوقع على إقرار بذلك.

أصبحت هناك مشكلة لابد لها من حل فالسجون خاوية ويكون الحل مرهوناً على بصاص (أ) إذ يطلب منه رئيسه أن يمثل الهتاف ضد الملك ويلقى قنبلة أثناء مرور موكبه ليبقى المعتقل مفتوحاً ولو على سجين واحد فقط.. المسألة تمثيل فى تمثيل، يوافق بصاص (أ) لكن هذه اللعبة يحولها رئيسه إلى حقيقة ويوجهون إلى بصاص (أ) تهمة الخيانة وتأتى زوجته وتشهد ضده وتتوالى المفاجآت بالنسبة لبصاص (أ) إذ يصبح السجين الذى خرج هو المستشار الخاص للنشاط المعادى للنظام ومساعد البصاص خان.. الذى يحاول إثبات أن الاجرام متأصل فى بصاص (أ)، تتكشف الأشياء حول بصاص (أ) ويواجههم بالحقيقة وبمجرد إلقاء قنبلة على بصاص خان تتضح أبعاد المؤامرة وتبدأ التصفية وتدور وتتسع الدوائر على الجميع بما يوحى بسقوط الجميع مثلما حدث فى الأنظمة الشمولية التى تسبح فى فلك روسيا.

نتوقف أمام السجين الذى يتحول إلى المستشار الخاص بالنشاط المعادى للنظام يحيلنا لمن كان يأخذ الموقف الثورى والنضالى طريقا وتراجع عنه خذلاناً وقهراً أو لكفره بما كان يعتنقه، هذا النموذج يصبح خطرا على الجميع، أولاً على المؤسسة التى قهرته والتى تحتويه الآن وتقلده أرفع المناصب، ثانيا على شعبه الذى خذله فى محنته فيخرج ليقتص من الجميع مثلما ضيق الخناق على بصاص (أ).

أما استنارة بصاص (أ) بعد حبسه وسقوط المؤسسة التى كان يعمل فيها فلم تفد أحداً اللهم إلا من سيعمل فى هذه المهنة فعلى الباغى تدور الدوائر وفى إشارة ذكية من المخرج يختتم عرضه بغناء الشعب أن يفهم ما يحدث لهذه المؤسسة البوليسية العقيمة وقد كان بانتظار سقوطها من تلقاء نفسها.

الإطار المرئى

أوجد مصمم المناظر شمس الدين حسين معادلاً تشكيلياً للفكرة الحاكمة للنص الدرامى والتى تدور حول الدولة البوليسية والقهر الذى تمارسه ويحكمها الحاكم الفرد.. حول هذه الفكرة التجريدية إلى بعد رمزى تمثل فى تمثال الحاكم الأعلى من الجميع والجاثم رأسياً عليهم والموجود على قاعدة هرمية والمعزول عن شعبه بستارة شفافة من (التل) لا أحد يستطيع الاقتراب منها أو اختراقها والشعب لا يجد فكاكاً منه فهو فى الساحة وفى السجن وفى المنزل بصورته المهيمنة على كل شىء.

أيضا شرائح المرايا المدلاة من أعلى على المستوى الرأسى لتعكس ما يحدث على الخشبة من أحداث إلى الجمهور، كذلك وفق فى استخدام خام الحديد الذى يرتبط دائماً بالسجن فى تصنيع موتيفاته التى تفك وتركب وتكون مناظره (فى الساحة والمنزل والسجن والمعتقل) فهذه البلدة تحيا فى سجن كبير بحاكمها الغائب عن الحدث الحاضر فى الصورة المسرحية.. لكن عابه عدم استخدام المقطع الذهبى فى مشهد التحقيق مع بصاص (أ) إذ كان يفضل أن يلغى قاعدة التمثال الهرمى لأنها أحدثت شوشرة بصرية فى الصورة المسرحية طوال هذا المشهد وأيضا جعلت المسرح لا يتزن بفعل الحركة المسرحية.. أيضا تلوين المكتب بلون القاعدة الهرمية بدل اللون الأبيض.



الأزياء: عملت الأزياء على إبعاد الصورة التى نراها وكأننا نرى بلداً فى المعسكر الشرقى حيث ساد اللون (الكاكى) على الأزياء (البيج) بدرجاته (لون العسكر) ولم تنعكس سمات الشخصيات الدرامية فى الأزياء مثل الفتوة، المسطول، المرأة، الزوجة، فالشعب كأنه قُدَّ من قطعة واحدة وبلون واحد.

الإضاءة: كانت موحية ومعبرة وكان يجب الاقتصاد فى إضاءة تمثال الحاكم باللون الأحمر وهو موجود على المستوى الرأسى لأنه كان يخطف العين فى أوقات كثيرة أثناء التمثيل.

التمثيل : كان قائماً على التقمص والاندماج وإن لجأ المخرج إلى تنميط بعض الشخصيات ولم يبالغ فى ذلك خاصة أفراد الشعب.. تحية منا لهذه الفرقة التى تحمل اسم الراحل صلاح حامد والتى برز منها فى هذا العرض الجميل (عصام يوسف، نيرة الحداد، بشرى مدنى، مصطفى الروكى، شعبان بركات، حمادة مصطفى) مع الآخرين.

الأغانى : لم تكن مقحمة بل كانت شارحة ومعلقة ومن نسيج العمل، علاوة على تباينها، وحاملة للمضمون الذى أراده المخرج وكتبها الشاعر (أحمد زيدان) بحس مسرحى يحسد عليه.

الألحان : بعيداً عن الأوفرتير جاءت الألحان متشابهة وذلك لضيق وقت (إيهاب حمدى) أو لكثرة الأعمال التى كانت معه هذا العام لقد ظلم نفسه قبل أن يظلمه أحد.

الاستعراضات : اجتهد (حمادة شعبان) مصمم الاستعراضات وشارك فى تكوين الصورة المسرحية الجميلة ووظف الفراغ المسرحى بشكل جيد.

الرؤية الإخراجية : لم أبدأ بها فقدأ ردت أن ينتهى بها الكلام لأننا أمام عرض جميل على مستوى الصورة المسرحية بمفرداتها إذ اهتم المخرج بجماليات التشكيل دون النظر إلى الدوافع والمبررات أحياناً كحمل الزوجة فى مشهد المنزل.

استخدم تثبيت الكادر Foto Stel لتأكيد معان محددة واستغل الفراغ المسرحى بشكل جيد مع تحريك الديكور والانتقال بنعومة من مشهد إلى آخر، لكن لم نتعاطف مع هذا العمل للآتى:

– حرص المخرج على تقديم واقع مغاير لم نعد نحياه الآن ولا يتماس مع واقعنا وإصراره على تبعيد المشاهد عما يراه ولا يتوحد معه.

– المفارقة المفتوحة لدى الجمهور تلعب دوراً أساسياً فى القالب الكوميدى لذلك فالجمهور يصدر أحكامه العقلية بالضحك نتيجة الخلل فيما يراه وقلب المألوف لماذا لم نضحك والقالب كوميدى؟ لأن المخرج خاف، كما ذكر فى البانفلت، وحاول أن يلتزم بشروط اللعب مضمون العواقب هل أراد المخرج أن نتعاطف مع بصاص (أ) فكيف سنتعاطف مع ظالمنا وقاتلنا حتى لو تاب وأناب؟!

بصاص (أ) هل هو مظلوم ومخدوع فى المؤسسة التى عمل فيها وعندما تحدث له استنارة وينقلب على هذه المؤسسة علينا أن نتعاطف معه؟ لم نتعاطف معه وإنما حل التشفى بدل التعاطف لأنه نال القصاص الذى يستحقه هو وأى بصاص فى أى زمان ومكان.

وأخيراً أقول للمخرج عزت زين إن عرضت ماتخافش وإن خفت ما تعرض فنحن فى المسرح مازلنا نتمتع بحرية حتى الآن.

أحمد إسماعيل عبد الباقى





ميديا على الطريقة الكورية

حاول المسرح الغربى المعاصر منذ ستينيات القرن العشرين الاستفادة من تقنيات الأداء فى مسرح الشرق الأقصى، وهو ما تجلى فى تجارب العديد من رجال المسرح من أمثال «جروتوفسكى» و «بيتر بروك» و«آريان منوشكين»، و«يوجينيو باربا» وغيرهم، وقد كان هذا بغرض تقديم نوع من الأداء متداخل الثقافات بين الشرق والغرب، فضلاً عن محاولة الاستفادة من تقنيات الأداء ذات الطبيعة الخاصة فى مسرح الشرق الأقصى، من أجل تطوير حرفية الممثل الغربى، وإكسابه بعض السمات التى يفتقدها من التضحية بالذات إلى السيطرة على أدواته وطاقاته التعبيرية.

فقد استفاد «جروتوفسكى» فى معمله البولندى من هذه التقنيات والفلسفات الشرقية، واعتمد عليها كمصادر لعمل الممثل فى مسرحه، وحاولت «آريان منوشكين» مؤسسة فرقة مسرح الشمس فى باريس تقديم الأعمال الشكسبيرية من خلال قوالب مسرحية تنتمى شكلاً ومضمونا إلى مسارح الشرق الأقصى، وكذلك تجربة «بيتر بروك» فى مسرح متعدد الثقافات وهى تجربة «الماهابهاراتا» ، وأيضا أبحاث «إيوجينيو باربا» العملية على فن الممثل ما بين الشرق والغرب من خلال ما يعرف بأنثروبولوجيا المسرح، وهو ما يتجلى فى تجربته «التاريخ المأساوى للدكتور فاوست» معتمدا على أداء راقصتين من شرق أسيا إحداهما «بانيجراهى» وهى من الهند، والأخرى «أزوما» من اليابان، فى محاولة منه لمنح الأسطورة التى تنتمى للتراث الغربى والتى تشير ضمنيًا إلى فكرة انبثاق الفردية من الجماعة العائلية أو القومية، وولادة الحرية والطموح، إلى الحرية فى المجتمع الغربى، وهو مايتناقض مع ثقافات أخرى لاسيما ثقافات الشرق الأقصى، فقد قدمت الراقصتان الهندية واليابانية عن طريق المحاكاة الساخرة، واعتمادا على الجسد، سرد قصة فاوست بعيدا عن موضوعية العقل والمنطق، مما أسفر عن مجموعة من التشكيلات المبدئية لمواد جسدية استند عليها عمل «باربا» كمخرج وباحث فى مسرح يسعى إلى إقامة نوع من التداخل والتبادل الثقافيين.

وفى عرض «ميديا» الذى قدمته فرقة سول الكورية، وهى تنتمى إلى تقاليد الأداء الخاصة بمسارح الشرق الأقصى، لجأ المخرج «هينجوتيك لب» إلى تفسير كورى للأسطورة الإغريقية «ميديا» التى تنتمى إلى التراث الغربى، معتمدا فى ذلك على تقنيات أدائية كورية المنشأ والطابع والشكل، وتنحدر من أصول فولكلورية كورية، بدءا من الألعاب الشعبية للأطفال، ورقص الأقنعة التقليدى المعروف باسم «تالشوم» الذى ينتمى إلى عصر مملكة «جونسون» والذى تؤدى فيه الحركات الدرامية الراقصة التى يناط بها التحرر والتخفف من الإحباطات المتراكمة للمؤدين ولجمهورهم فى آن واحد، وفيها يرتدى المؤدون ملابس النبلاء والكهان، وكذلك ملابس الشخصيات النمطية المختلفة كالزوجة أو العشيقة أو الملك أو الخادم، وما إلى ذلك.

وفى محاولة من المخرج الكورى «لب» لمنح قضية «ميديا» بعداً إنسانيا عاما يعبر عن سواد الناس، فقد بدأ فى الدخول إلى لعبة العرض من خلال مجموعة من المؤدين الذين قدموا محاكاة ساخرة لقصة «ميديا» سرعان ما تنقلب إلى مأساة ميديا التى قدمها من خلال بعدين إنسانيين أحدهما يمثل البراءة والطفولة التى بداخل «ميديا» والآخر يمثل القوى الشريرة التى تعمل داخلها، ولتأكيد ذلك جعل لكل بعد منهما مؤدية، «ميديا1، ميديا2» فى مواجهة خيانة «جاشون» الذى أغواها، بشكل يثير استياء اللاعبين طوال العرض، وجعلهم يتحيزون لـ «ميديا» أمام بطش السيد «جاسون»، وقد جاء كل ذلك مؤسسا على مجموعة من الحركات الإيقاعية الراقصة، السريعة، النشطة، وعلى ارتداء المؤدين للملابس ذات الأكمام الطولية الفضفاضة التى يرتديها الراهب البوذى.

فى الوقت الذى تتلبس فيه ميديا شخصية الإله الحامى فى التراث الكورى بعد استدعائه عن طريق رقى وتعاويذ معينة تعرف عندهم بـ «الجوت» تلك التعاويذ التى تتم ممارستها عند اكتمال البدر أول الشهر القمرى.

وقد اعتمد ممثلو العرض لتحقيق ذلك على محاكاة الطبيعة الأولى للأفعال والعواطف الخاصة بالشخصيات، عبر أشكال أكثر جاذبية عما هى عليه فى الواقع، وهو ما يؤكد أن الروح الجوهرية لدى ممثلى الشرق الأقصى فى مركز الصدارة، فهى التى تكمن خلف الأحداث والعواطف المختلفة، وذلك من خلال التعبيرات الإيقاعية التى حملت عددا من الحالات المزاجية المتكررة طوال العرض والتى تتراوح ما بين الهزلية، والمهتاجة، والبطولية، والشهوانية، والمرعبة، والبغيضة، والمدهشة، والمثيرة للشفقة، وما إلى ذلك من الحالات المزاجية التى يعبر عنها المؤدون فى معظم تقاليد الأداء فى مسارح الشرق الأقصى.

فجاء ممثلو العرض متخذين لأنفسهم انفعالات الأشخاص التى قدموها، مصورين إياها عن طريق تلك الملابس الفضفاضة والموحية، والتى أضفت على أجسادهم تعبيرية من نوع خاص، ظهرت للمتلقى وكأنها نابعة من كل ممثل بشكل تلقائى.

كما نجح ممثلو العرض فى محاولاتهم لافتراض عواطف الشخصيات التى يؤدونها، ساعدهم على ذلك أيضا استخدامهم لأصواتهم بأسلوب يعبر عن هذه الافتراضات، فقد حول الممثلون أحاسيسهم الذاتية إلى الشخصيات التى يمثلونها، وفى الوقت نفسه فقد حرصوا على التقليل من حدة انفعالاتهم التى يتطلبها التمثيل فى المسرح الغربى.

ومن ثم جاء أداؤهم نتيجة لعمل الإرادة الواعى، بغرض تقديم تعبيرات جمالية عن عمق المشاعر الإنسانية المتباينة، من أجل إثارة اهتمام المتفرجين، وسلب لبهم عن طريق الإحساس بالدهشة والغرابة.

إن هذا العرض الذى ينتمى لتقاليد شديدة الخصوصية استطاع أن يبتلع الأسطورة الغربية، ويجعل منها قالباً كوريا من حيث الطابع والشكل والفلسفة، دون أدنى محاولة للهث وراء التبادل أو التداخل الثقافى، لقد طرح هذا العرض أسلوبا للكيفية التى يمكن بها تقديم مسرح محلى يعتمد على قوالب مغايرة، بدلا من الانغماس داخل الذات، أو البحث عن قضايا تتعلق بتأصيل المسرح، أو دفن الرؤس فى الرمال!

د. مدحت الكاشف

حـذار من الحذلقة، وإياك أن تجعل روايتك منبرا للثرثرة والشقشقة ولتكن لك رسالة ما وسعك ذلك، ولكن أد رسالتك بطريقة طبيعية بارعة لا أثر فيها للتحذلق، ولا تسمح لبطلك الأول بالخروج على الشخصية بأن تجعله يلقى خطبة مثلا.



لا تنتظر منى أن أحدثك – مثلاً– عن الرؤية العامة لعرض «المرأة التى تتحدث كثيراً ».. الذى قدمته فرقة الرقص المعاصر بكرواتيا، أو عن تطور الحدث وطبيعة الحوار والشخصيات على نحو ما اعتدنا فى الكتابة عن العروض المسرحية؛ لأننا – أولاً– أمام عرض لا يتجاوز النصف ساعة، كما أن هذه المرأة الموصوفة بالتحدث كثيراً لم يزد ما قالته عن ثلاث صرخات وخمس جمل!!

الحديث إذن يتم من خلال الجسد وحركاته وإيحاءاته المختلفة، فمع بدء العرض نشاهد رجلين تتوسطهما امرأة ويجلس الجميع على كراسى فى مواجهة الجمهور، ولا شىء آخر على المسرح سوى صندوق فى أحد الأركان سنكتشف فيما بعد أن به مجموعة من القبعات.

وتتوازى حركة الجسد مع حركة الإضاءة التى تبدأ بالتركيز على حركة السيقان التى تتداخل بشكل فنى، صانعة بذلك ترابطاً بين الشخصيات الثلاث حيث نلاحظ تجاوب المرأة مع أحد الرجلين «الجالس على اليسار» ونفورها من الثانى «الجالس على اليمين» وليس لهذا دلالة أيديولوجية بكل تأكيد!!

وبعد مرحلة السيقان تبدأ حركة الأذرع، وأعتقد أن الرغبة فى إيصال دلالات محددة ليس من بين أغراض مثل هذه العروض، عليك أولاً أن تستمتع بجماليات حركة الجسد، وذلك أن تستنتجَ ما شئت من دلالات غير ملزمة لغيرك من المشاهدين. إن إطلاق خيال التصور هو الذى يحكم منطق هذه العروض، ولهذا فربما تكون حركة الأذرع معبرة – هكذا استشعرت– عن الترابط بين الأنا والآخر مهما كانت عواطفنا تجاهه ، حباً أو كرهاً، فالكراهية علاقة ، أو هى الوجه الآخر للحب.

ثم تبدأ تعبيرات الوجوه، وهى تعبيرات متباينة حقاً فقد لاحظت أن رجل « اليمين» – هكذا سوف أسميه – ذو وجه محايد تماماً لا تستطيع أن تستنتج منه شعوراً ما ، وبالمناسبة فقد كان «يتفرج» على الجمهور ربما أكثر من «فرجتهم عليه» بينما بدا رجل اليسار ذا ملامح جادة ومتوثبة فى حين كان وجه المرأة – الجميل فعلا - مبتهجاً أو مثيراً للبهجة، ولك أن تستنتج الانطباعات وليس الدلالات التى يمكن أن تخرج بها من مثل هذه التعبيرات المختلفة؛ ولنلاحظ أن كل هذا قد تم وهم جالسون، وفجأة – ومع تغير إيقاع الموسيقى التى تعد عنصراً أساسياً فى العروض – يقوم الجميع ، فيجلس الرجلان فى مواجهة الحائط، وتنفرد المرأة بالمسرح وتقوم بتشكيل الكراسى الثلاثة فى أوضاع مختلفة لتجلس فوقها أو تقف بجانبها أو تدور حولها، وربما لهذا كان اسم العرض «المرأة التى تتحدث كثيراً » أو تتحرك كثيراً أو ترقص كثيراً ، فالحركة والرقص حديث أيضا، فاللغة عموماً هى كل ما أوصلت من خلاله دلالة ما. وتبدأ فى لبس « القبعات» ومع كل واحدة تتقمص شخصية مختلفة ، حتى يقوم الرجلان بتكميمها بذراعيها !! ولا أود استنتاج أن العرض يعبر عن القمع الذكورى للمرأة لأنها هنا أكثرهم حضوراً وهيمنة، وعلى كل فمشهد التكميم هذا كان مشهداً عابراً سرعان ما تخلصت منه المرأة لتعود كما كانت ، ثم تدعو الرجلين واحداً بعد الآخر لأداء رقصتيهما.

وينتهى العرض بمشهد غريب حيث يقوم كل منهم بربط مقعده فى مؤخرته بحزام! ويدورون حول أنفسهم، ورغم ابتهاج الجمهور بالعرض، فإننى أرى أن التجريب لا يزال بعيداً عن ذائقتنا ولا تزال أهميته الأساسية تكمن فى تحريك تقاليد المسرح الراسخة وشبه المقدسة وهو دور أراه مهماً وكافياً تماماً.

د. محمد السيد إسماعيل



● يوسف داوود، وعلاء مرسى، وفوزية ملكة جمال مصر وأبطال العرض المسرحى «سندريلا» الذى قدمه المسرح القومى للأطفال مؤخراً من تأليف أحمد عبد الرازق، وإخراج بتول عرفة، تحدثوا فى ندوة خاصة عن العرض ضمن برنامج مقهى نجيب محفوظ الثقافى بحديقة الفسطاط مساء أول أمس السبت، المسرحية يعاد تقديمها أول أيام عيد الفطر على خشبة المسرح العائم الصغير بالمنيل.

فى العرض البحرينى

عبثية الواقع السياسى العربى بالألوان الأساسية

لا يزال العبث فاعلاً فى عالمنا العربى من أقوال لا أفعال ؛ فعرض «ألوان أساسية» عن «مشاجرة رباعية» ليونسكو لفرقة «أوال» البحرينية يتمثل عبثية الموقف السياسى العربى فى احتفائه بالنزاع القولى لأطرافه الزاعقة فالجرائد تملأ أرضية الفضاء المسرحى لتتناولها أقدام الممثلين فى عشوائية وتخبط لتحيلنا إلى تهويشات الخطاب السياسى العربى بلا طائل وبلا مخطط فكرى يشكل استراتيجية سياسية للوضع السياسى الحالى أو المستقبلى،

وتتجسد سوداوية الواقع العبثى فى الافتتاحية المظلمة إلاّ من عينين حمراوين تبرقان، وسيف مضىء فى ظلام الفضاء إحالة إلى غول السلطة القاتلة فى تنطعه فى عالمنا ليشكل شبحاً قادماً بعد خروج الإنسان العربى المعاصر عارياً – إلا من سروال داخلى قصير أحمر اللون – يخرج زاحفاً من قفص زجاجى إلى مقدمة الفضاء المسرحى ، شاهراً سكينه اللامع ليطعن به أرضية المسرح إحالة إلى آدميتنا المنتهكة والمسلوبة الشرف والإرادة ، والتى لا يسع الفرد معها – بعد أن انتهكت كرامته – إلاّ أن ينتحر أو يقتل الواقع المرير . وينقض المخرج هنا الخطاب العبثى غير القادر على الفعل فى متن الفكر العبثى بعبور الممثل لحاجز عدم القدرة على الفعل ؛ حيث وظّف فعل الانتحار – الوثيق الارتباط بفلسفة العبث – إلى قتل الواقع المرير حيث يطعن الإنسان المعاصر الأرض – أى الواقع المهين –بسكينه فينهى بذلك عهداً من الذل ؛ مناقضاً بذلك تيار عدم القدرة على الفعل، فكأن المخرج قد لخص مقولته فى ذلك الموقف .

ثم عاود المخرج الاستسلام للحقيقة فى عالمنا العربى فى التنازع من أجل الحفاظ على أعلى مستوى من الصوت فى تصايح وصراخ لا يرقى للفعل أو التنفيذ. فيستعير العرض صورة بطلى العبث الأكثر شهرة (استراجون وفلاديمير) فى حلتيهما السوداويتين فى اللامكان يحاولان الفعل عن طريق مبارزة السيوف الهوجاء دون مخطط فكرى أو هدف واضح ، ولا ينتهى بهم ذلك إلى نتيجة . وتتكرر المبارزة وتتأكد باشتراك أتباع كل منهما فى النزاع القولى الأجوف محاولين الوصول إلى تحقيق انتصار لفريق على الآخر.

ولا يفوت العرض الإحالة إلى السلطة الضبابية الأعلى المتحكمة فى مصائرهم إحالة يسقط فيها القناع عن شخصية كونداليزا رايس المتحكمة فى المصير السياسى لا فى العالم العربى فقط ولكن فى الكون كله!! فتظهر رجلاً فى زى أنثى. ولا يفوت العرض كذلك الإحالة إلى صراع السلطة العربية من أجل إثبات الذات فى التباهى بقرابتها له فى إسفاف لا يضير الموقف الدرامى بقدر ما يجسد مهانة الواقع السياسى العربى وسذاجته .

ويتنوع توظيف العرض لمفردات النص العبثى فى الإحالة إلى سخرية الأطراف العربية من بعضها البعض وتناوبها على فرض الآراء ، مع تمسك كل طرف برأيه دون اهتمام بالرأى الآخر فى تكرار متصايح (اشرح وجهة نظرك .. اشرح وجهة نظرك) (لست أدرى) !! مع مؤثر صوتى لحطيئة متدرج تنازلياً كتعليق نقدى يجسد الحال العربى الذى يسخر من بعضه البعض .

وفى إحالة لانتفاء الزمن وتكرار الواقع البالى يوماً بعد يوم يوظف العرض شخصية المجنون العاقل نصف العارى إلاّ من بعض قطع الملابس البيضاء اللون، دلالة على الوضوح والصفاء، تجوب المكان فى لحظات الصمت العبثى مع تجمد بقية المشهد لتردد (سبت .. أحد .. اثنين . إلخ) لتؤكد بقاء الوضع كما هو عليه فلم يعد هناك فرق بين يوم والذى يليه ؛ فها هم العرب عبثيون بلا فعل سوى أقوال جوفاء مكررة .. بل وتبلغ سذاجتهم الذروة للحد الذى يجعلهم يتبارون من أجل إثبات قرابتهم للشيطان الغربى المستعمر !!

د.هانى أبو الحسن







العرض الأردنى «الأسيرات»

يبدو أن الشعور العربى العام بتزايد ضغط الآلة العسكرية الصهيونية على الشعب الفلسطينى ومحاولاتها الدائمة لكسب التوازن المستقبلى بينها وبين العرب، قد تسرب من مرحلة الشعور - نتيجة ضغوط الحياة المتنوعة - إلى اللاشعور وعبر عن نفسه فى أداء المواطن اليومى حتى فى علاقاته الشخصية الدقيقة والخاصة جداً، وبالتحديد يدور من خلال ما شاهدت فى عرضى ليبيا والأردن بالمهرجان التجريبى هذا العام حول علاقة الرجل بالمرأة.

فالمسرح الوطنى ببنغازى يقدم عرضه «توقف» من تأليف منصور بوشناف وإخراج فرج بو فاخرة.

ومن عمان يأتى عرض «الأسيرات» فى معالجة درامية جديدة عن جريمة فى جزيرة الماعز فى إعداد وسينوغرافيا وإخراج لخليل نصيرات.

رجل وامرأة فى شجار

العرض الليبى «توقف» والأردنى «الأسيرات» يفتحان ملف الذكورة والأنوثة فى الوطن العربى

والعرضان يصدران عن رؤية جديرة بأن تلفت الانتباه، فالشعور بالعجز لدى الرجال تجاه تلك القضية «قضية إسرائيل»، ينعكس بالسلب تجاه علاقتهم بالمرأة.

والعرض الليبى أكثر وضوحاً فى طرح الفكرة على مستوى التصريح فى الحوار الدرامى، أما الأردنى فهو يلمح لها عبر أغنية البداية والنهاية التى تستعطف فيها النسوة العرب أن يفكوا عنهن الأسر والوحدة والإحساس بالهجران.

والحقيقة أن العرضين يصدران عن رؤية ذكورية؛ فالمبدعون رجال يتحدثون عن علاقة الرجل بالمرأة ويسحبونها على أرضية القضية الوطنية، ربما لو صدرت تلك الرؤية عن نساء لشكلت ألماً أوضح، ولكن صدورها عن رجال هو ما يجعلها أكثر إثارة للحزن وللتعاطف مع هؤلاء الذين مازالوا يشعرون بمسئوليتهم العامة كأفراد ومازالت ضمائرهم تؤلمهم كلما تذكروا القتلى والجرحى والأسرى من أبناء العرب.

والحقيقة أن علاقة المرأة بالرجل فى تفعيل أدوار الأنوثة والرجولة هى جوهر استقرار الوطن.

فالحب والسكينة والرحمة بينهما، هما وردة وصقر مجنح، وهما معاً عماد الاستقرار، يستقيم الأمر لهما بغياب أحدهما عن الآخر، أو باختلال الأدوار وتداخلها، أو بغياب الحب وإلا فالتوتر والعصبية فى السلوك اليومى هما النتيجة.

والحديث هنا يقودنا للعرض الأردنى «الأسيرات» فى معالجته الجديدة لجزيرة الماعز، والتى تضعنا أمام المرأة فى حالة فقد شديدة للرجل، ونحن أمام فتاة فى سن المراهقة وأمها التى بدأت فى عقدها الخامس، وعمتها التى تبدو فى منتصف العقد الرابع.

وثلاثتهم يبدو أنهن سجينات فى منزلهن المنعزل فى جزيرة الماعز وليس فقط الوالد والأخ والزوج الغائب الذى مات فى السجن وجاء الشاب اليافع لمنزله وقد كان صديقه فى السجن وحكى له الرجل الغائب كل تفاصيل علاقته الزوجية؛ فكان أن أحبها الشاب وتمناها فى محبسه، رجل معزول عن النساء يأتى للمنزل الذى تشبه أبوابه الثلاثة أبواب الزنازين، وكأن النساء فى معزلهن عن الرجل هن السجينات. يدخل الشاب وفى يده استعارة مسرحية بليغة «اسطوانة إطفاء حريق لها خرطوم» وبالفعل وبعد صد ورد ومباريات أنثوية تنفرد كل واحدة به على طريقتها؛ العمة تذهب له بوضوح نار مشتعلة تحتاج لمن يقوم بدور الإطفائى، والأم تبدو أكثر دقة فهى تنتظر حتى يبادر هو بالطلب - وهنا تسترخى وتتركه يخرج اسطوانة الإطفاء ويمسك بخرطومها ليملأ الجسد العطشان بنوع من الرغويات البيضاء المضغوطة والتى تملأ المكان بإحساس مبهج، فهى اللون الأبيض المبهج وسط قتامة السينوغرافيا الواضحة، وحين تحاول الفتاة الصغيرة قتله؛ فهى البريئة التى ترفض الغريب فى فراش الأب الغائب؛ يستطيع أن يسيطر عليها ويقوم بعد ذلك برشها ورش المكان كله بذلك السائل المضغوط المبهج الذى يطفئ حريق الجسد الجوعان. والحق أن مفاجأة العرض هى هؤلاء الممثلون القادرون على التعبير عن ذلك الموقف المتأزم بوضوح، فهم سهير فهد، ورانيا الحارثى، وهيفاء كمال، وخالد الغويدى، وجميعهم أتقنوا القدرة على الامتلاء بالطاقة الداخلية المعبرة عن الشخصية؛ النسوة فى لحظات النشوة العصابية من فرط الحرمان وطول غياب الماء عن الأرض العطشى، وخالد الغويدى الرائع الذى بدا كذئب جائع لا تملك إلا أن تتعاطف معه فهو لم يغتصب إحداهن، ولكنه عبر عن حرمانه البشرى الذى كانت نتيجته أن قام بدور الإطفائى وهو دور لا يشبع الرجل، الرجل والمرأة هنا فى لقاء عاصف يقوم على الحرمان الطويل الذى يفتقد العاطفة الإنسانية الرقيقة. السجناء «رجال ونساء» لا يتذوقون أشهى خبز فى مائدة الله؛ الحب الحلال الطبيعى القائم على مكان / عالم حر مفتوح تلعب فيه الإرادة الإنسانية دور المنظم للعواطف وللرغبات، ويرحل الرجل فى نهاية المسرحية، ويترك ثلاثتهن ومعهن أربع اسطوانات للإطفاء؛ بديلاً عن الذكورة؛ يقمن باستخدامها ليمتلئ الفراغ باللون الأبيض الغريب على وجوههن وملابسهن وأبواب الغرفة والسرير فى رؤية مشهدية عادية لاحتياجهن وحرمانهن، ومع غناء حزين للنسوة يسألن العرب أن يأتوا، يسألن رجال العرب الخلاص، والإشارة للسياسى هنا دقيقة، ومقدرة المخرج على الاختزال الدرامى للنص الأصلى بارعة سمحت للموضوع الإنسانى أن يظل فى بساطته وعمقه معاً عندما تحتاج الأنوثة للذكورة لدرجة التوتر الدافع للاكتئاب، وعندما يتوزع الرجل على النساء فيتناثر ويتلاشى ويضيع، وعلى تلك الخلفية حديث عن حصار المجتمع، وأقاويل الناس وانتظار للعرب الذين لا يجيئون.

وفى ذات السينوغرافيا المعتمة تدور أحداث العرض الليبى «توقف» ففى بيت زوجية خال من كل شئ إلا الألوان والستائر الرمادية نجد رجلاً فى رداء أسود قعيداً على كرسى متحرك، وزوجة شابة تتحرك حوله وتحاول طوال الوقت كسب رضا ذلك الزوج، ولكن الرجل القوى ضخم الجثة ناصر الأوجلى يضطهد زوجته الشابة حنان الشويهدى اضطهاد الرجولة عندما تعجز فى العام فتتحول لأداة قهر فى الخاص، القهر هنا ناتج عن شعور عام لدى الرجل بفقدان قدراته الحقيقية، وهو ما عبر عنه الكاتب بدلالة الكرسى المتحرك حيث الرجل لا يستطيع المشى، وبعد ضغط واضح منه على زوجته الشابة؛ فهو الذى بدأ بالعنف، تقوم الزوجة بمصارحة ومكاشفة عميقة له، فهى تخبره بأنه هو العاجز والمهمل وليست هى الباعثة على الاضطراب، وتذكره طوال الوقت بحادث السينما عندما كانت الحرب خارج دار السينما وتقول له اخرج لهم، وبتعبير النص «الإسرائيليون بالخارج» لكنه ظل بالسينما وأصر على أن الحرب على الشاشة فى فيلم «ذهب مع الريح»، وأن طلقات الرصاص هى جزء من فيلم يشاهده فى إشارة نصية بليغة لفكرة السلامة الإقليمية؛ طالما أن الحرب ليست بداخل الديار؛ فهى لا تخصه؛ فالزوج الذى يحكى النص أنه كان قائداً عسكرياً أصيب فى معركة حربية لا نعرفها ويبدو أنها كانت من وجهة نظره حقيقية ومن وجهة نظرها خيالية.

العرض الليبى «توقف»

فهل هو عجز من لم يحارب فدفعه لا شعوره الممتلئ بالذنب للبقاء على الكرسى المتحرك.

النتيجة أنها بادلته اضطهادا باضطهاد، وكانت المسرحية عبارة عن عرض للشجار الدائم بينهما الذى ينتهى بمصالحة تفتح باب الذكريات، وتقوم ذكريات الحب الأولى بينهما بتهدئة الشجار حتى نلحظ فى المشاجرة الثالثة أن نوعاً من الإشباع الجنسى يحدث للزوجة بعد تعنيف الزوج السادى لها فتتحول العلاقة بينهما إلى شجار بديلاً عن اللقاء الدافئ الحميم للعلاقة الزوجية. وتنتهى المسرحية بتلك النهاية التى تضع التوتر بديلاً عن السعادة فى عالم العجز الذكورى الذى ينعكس بالتأكيد على تشوهات واضحة فى الأداء الأنثوى للمرأة.

وبالعودة للموسيقى فى العرض المسرحى «توقف» نجدها هى والمؤثرات الصوتية دالة على الحالة النفسية للأبطال بما فيهم المخرج والمؤلف، فالموسيقى هنا تكاد تكون بأصوات الأنين البشرى المصحوبة بلحظات نغمية ناعمة هى صانعة الإيقاع الأساسى فى عرض «توقف» الذى كان أكثر قسوة على الرجل من العرض الأردنى؛ فالإدانة من فرج بو فاخرة واضحة وتحتاج لمراجعة، فالمسئولية العامة للرجل العربى تحتاج بالفعل لتقدير ودعم ومشاركة المرأة العربية لاستعادة العلاقة الطبيعية بينهما رغم كل الضغوط الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التى يتعرضان لها سوياً، فالرجل العربى الفرد خارج وداخل النطاق العام للمسئولية لا يملك العصا السحرية ولا مصباح علاء الدين، وعلى المرأة الأصيلة النشأة، والعرق، العربية الرائعة، أن تدعمه بأنوثتها وأمومتها وعطفها وتفهمها، فعلاقة الرجل والمرأة فى صورتها الصحيحة تساوى بالفعل جوهر معنى البيت / المجتمع / الوطن كله.

إن عرضى ليبيا والأردن، وإن كانا قد طرحا قضية واحدة، فتجمعهما فى واقع الأمر ميزة أخرى وهى القدرة على الاختزال المسرحى والبعد عن إشباع الدلالة الزائد والتخلص من استعراض المهارات التقنية بطريقة مبالغ فيها؛ وهى عيوب تكررت فى عروض التجريب المصرى والعربى بشكل ملحوظ - أقصد بعض العروض بالطبع - وهو البعض الذى لا يستهدف جمهوره المباشر وتظل ميزة العرضين هى توجههما لجمهورهما العربى العام فى ليبيا والأردن، وبالطبع فى الوطن العربى، فى لغة مسرحية لا تجنح نحو الغرابة والغموض ولا تهرب من القضية الوطنية نحو تجريد شكلى يهمل اهتمامات الرجل والمرأة فى العالم العربى.

وهل يوجد أكثر من علاقتهما الطبيعية مدعاة للاهتمام؟! قضية الرجل والمرأة فى علاقة إنسانية قضية قومية جديرة بالنظر والاهتمام.

د. حسام عطا

إن البطل الأول أو البروتاجونست هو الشخص الذى يتولى القيادة فى أى حركة أو قضية، وأى إنسان يعارض البطل الأول المقاوم له أو خصمه أو معارضه، وبدون الشخصية المحورية لا يمكن أن تكون المسرحية .

الروائى يغافل المسرحى فى «تركة» نجيب محفوظ

مسرحية «التركة»، هى المسرحية الثانية لنجيب محفوظ، وهى واحدة من مسرحيات خمس نشرها فى نهاية مجموعة «تحت المظلة»، وهى مسرحيات كتبت بعد النكسة مباشرة.وأحداث مسرحية «التركة» تدور فى حجرة انتظار فى بيت ولى من أولياء الله، وتدور حول استدعاء هذا الولى لابنه كى يقابله، الابن الذى حاول الأب تعليمه أسراره فرفض، بل سلك سلوكا مشينا دفع الأب إلى طرده يافعا بلا نقود، الابن الذى يغامر ويقامر ويمتلك خمارة، يعود لمقابلة والده تداعبه أحلام الغفران وأحلام الثروة، وبالفعل يذهب الأب للقاء ربه ويترك مفتاح الخزانة مع غلام يخدم البيت ليسلمه للابن، يفتح الابن الخزانة فيجد كتبا تتحدث عن الحق ومدارج الروح وسلام القلب، فلا يعيرها التفاتا، ويستمر فى البحث حتى يجد النقود.

يلفت الغلام نظر الابن إلى وصية أبيه.«الغلام : إنه يوصيك بألا تنفق منها مليما واحدا قبل أن تستوعب ما فى هذه الكتب».

لكن الابن لا يهتم بالكتب بل يتركها على الأرض وتدوس على بعضها فتاة، فيعيدها الغلام للخزانة وهو يبكى. ثم يخرج الغلام ليبحث الابن وفتاته عن كيفية الاستفادة بالنقود، فتقترح شراء العقارات والعيش كأبناء الذوات، ويقترح هو ملهى ليلي كبير، وهنا يدخل مخبر من قوة الشرطة، أو هكذا يدعى، متهما الابن بقتل أبيه، فيضطر الابن إلى دفع نصف نقوده للمخبر، وحين يهم المخبر بالمغادرة يهم الابن بقتله لكن المخبر يستطيع أن يهزمه ويقيده ويستولى على النقود كلها ويهرب، بعد أن يقيد الفتاة أيضا.

ينزل الستار ثم يرفع ويدخل ضابط النقطة ومعه مهندس وسكرتير، والمهندس يريد شراء البيت؛ أو بالأحرى الاستيلاء عليه مدعيا بأنه بيت ليس له أصحاب بعد أن مات صاحبه، وحين يكتشف أن للبيت ورثة يبدأ فى مساومتهم لبيعه، يلاحظ الابن وكذلك الفتاة أن هذا المهندس ما هو إلا المخبر، ويؤكد على ذلك محفوظ وهو يصف دخوله إلى المسرح، ص 161.

«يدخل رجل ضخم أنيق الملبس، ولكننا نعرف فيه المخبر، فى ملبس جديد وهيئة جديدة يتبعه سكرتير وضابط من الشرطة».

لكن الابن والفتاة لا يستطيعان إقناع الضابط بالأمر، ويترك المهندس المسرح والفتاة تحاول إقناع الابن ببيع البيت. وتنتهى المسرحية والضابط يفتح تحقيقا لمعرفة الحقيقة.

المسرحية من فصل واحد؛ ولكنها تنقسم إلى قسمين بستار نزل بعد أن قيد المخبر الابن والفتاة ورفع الستار بعد ذلك عند دخول الضابط والمهندس والسكرتير. والمسرحية تحتوى على أحداث درامية وتوتر وصراع خارجى بين الشخصيات عكس مسرحية «يميت ويحيى» والتى كان فيها الصراع داخل الشخصية الرئيسة وليس بين الشخصيات المسرحية بعضها البعض؛ ففى التركة تبدأ المسرحية بلحظة سكون خارجى، فالابن والفتاة فى حجرة الاستقبال فى انتظار ولى الله، لكن لحظة السكون الخارجى تلك مفعمة بالتوتر والانتظار والتشويق، لحظة تكشف الشخصية المسرحية (الابن والفتاة) تكشف دوافع كل منهما فى الحضور، وتكشف أيضا علاقتهما ببعضهما البعض، وتكشف تاريخ الشخصية، لكن هذا الكشف يحدث بمجانية ومرة واحدة، حتى أن الشخصيات تصبح واضحة جلية بعد دقائق قليلة من العرض. بعد لحظة السكون هذه يدخل غلام ليكشف عن التركة للابن والفتاة، ونصل إلى ذروة درامية مهمة بدخول المخبر واتهامه للابن بقتل أبيه.

هذا البناء المسرحى الكلاسيكى والذى يبدأ من نقطة سكون، ثم يزداد التوتر حين تدخل شخصية أو يقع حدث أو تنكشف معلومة حتى نصل إلى الذروة هو البناء الذى فضل محفوظ استخدامه فى كتاباته المسرحية كلها، وإن تفاوتت قوة هذا البناء وإحكامه من مسرحية لأخرى.

والتجريد أيضا مظهر تجلى فى تلك المسرحية كما فى مسرحية «يميت ويحيى»، فالشخصيات تحمل أسماء ما هى إلا صفات تدل على العمر أو على وظيفة.(الفتى، الفتاة، الغلام، المخبر، المهندس، السكرتير، الضابط) دون أية إشارة أخرى إلى صفات نفسية أو جسدية أو ميزة تتميز بها الشخصيات عن غيرها من أبناء جنسها. وها هو محفوظ يؤكد على ذلك فى المسرحية ص 152.

«الفتاة : قلبى يحدثنى أنه ليس مخبرا

الفتى : هو مجرم محترف على أى حال

الفتاة : ويخيل إلى ... ربما لا يكون إنسانا أيضا».

وص161.

«الفتاة : ليس الغلام غلاما ولا المخبر مخبرا»

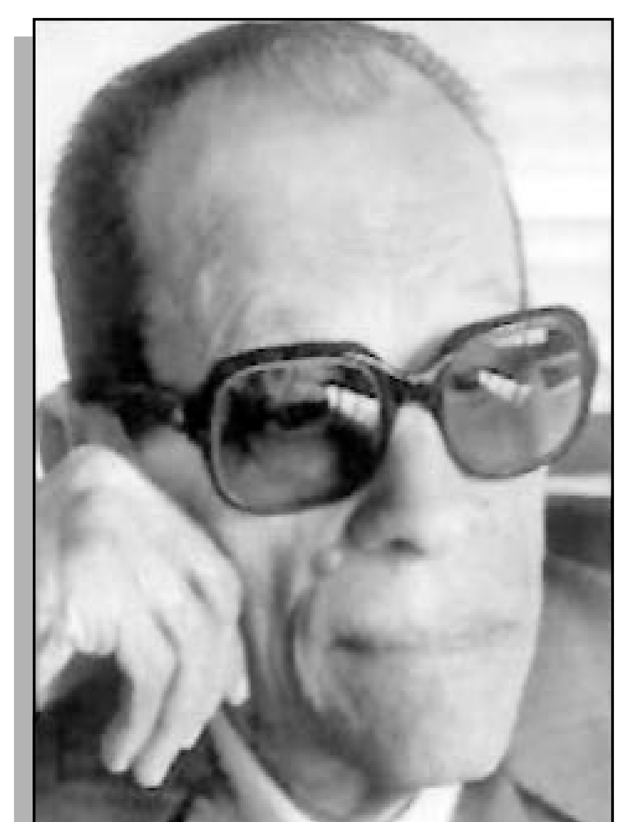
وهو ما يسمح للمتلقى أن يعطى للشخصيات دلالات ورموز متعددة وكثيرة.

وكعادته كان التجريد طابع المنظر المسرحى، ص 138.

«حجرة ذات طابع عتيق. فى الصدر كونصول. باب إلى اليمين وآخر إلى اليسار تصطف بجوانبها كنبات تفصل بينها كراسى. ثمة حصر مزركشة معلقة على الجدران فى مواضع محددة»

هذا المنظر المسرحى لا يدل على زمن بعينه ولا بيئة بعينها وإن كان يحيلنا إلى حجرات الاستقبال فى المناطق الشعبية المصرية فى أوائل القرن العشرين، وهناك إشارة إلى قدم هذا البيت فى بداية المسرحية، ص138.

«الفتاة : بيتكم قديم، والحوارى المفضية إليه شقت فيما يبدو من عهد نوح».



■ نجيب محفوظ

وتلك الإشارة الذكية على عهد نوح، لا تعطى فقط الإيحاء بالقدم، لكنها أيضا تشير إلى قيمة تراثية وفكرية للبيت فى حد ذاته، فالبيت كما تراه الفتاة ويراه الفتى مجرد أرض للبيع، ص146.

«الفتاة : عليك أن تفكر فى استغلاله.

الفتى : الأفضل بيعه، إنه قديم حقا ولكنه يدر ذهبا لو بيع أرضا.

الفتاة : واشتر بالثمن عمارة، ولنبع الخمارة أيضا لنعيش أحرارا كأبناء الذوات».

وهو البيت نفسه الذى لم يبق سواه هو والكتب للفتى من تركة أبيه، لكن المخبر المهندس الذى سرق النقود فى بداية المسرحية، يريد أن يشترى البيت الذى كان محلا للطمأنينة ليحوله إلى مصنع للأدوات الإلكترونية، وهى إشارة ذكية أيضا إلى التحول الذى يصيب البشرية جمعاء، فبدلا من الطمأنينة تبحث البشرية عن التقدم حتى ولو كان ذلك على حساب قيمها، وها هو المهندس يخبرنا عن ولى الله فيقول : ص165.

"المهندس : (ضاحكا) كان يقول لى الطمأنينة هى هدف النفس البشرية، فأقول له بل التقدم يا مولانا ولو بالجهد والقلق. "

فهل سيتحول البيت/ الأرض، الموجود من عهد نوح من مكان للطمأنينة إلى مصنع للأدوات الإلكترونية ملىء بالتقدم والقلق؟، وهذا السؤال يعطى للمسرحية بعدها الإنسانى والكونى والذى يمكن لأى قارئ أن يتعاطف معها من خلاله.

لكن البيت يمكن أن يكون له دلالة أخرى، خاصة لو عدنا إلى أنه جزء من التركة التى تركها ولى الله إلى ابنه العاق، ولو نظرنا إلى ظروف كتابة المسرحية، وهو ما بعد نكسة 67لأمكننا ببساطة أن نرى فى ولى الله المتوفى الماضى الباهر للحضارة العربية والإسلامية، وفى الابن العاق الذى تمرد على أبيه ورفض أن يتعلم أسراره، هو هذا الجيل من أبناء الأمة العربية، وفى التركة ميراث معنوى هو الكتب وهو التراث، وجزء مادى هو التقدم والتفوق الحضارى، وجزء جغرافى هو البيت وهو الأرض العربية. لقد نجح المخبر الحرامى فى سرقة النقود، والتقدم المادى، وها هو الآن يطلب أن يستولى على البيت، على الأرض، على الجغرافيا، وحتى لو بالمقابل المادى الذى لن ينفع العرب شيئا وقتها، لكن المسرحية تنتهى والفتى لم يقرر البيع بعد، ولكنه أيضا لم يلتفت إلى الكتب الموجودة فى الخزانة، وهى الكتب التى أتت لأبيه بالثروة والبيت والطمأنينة، وهى الكتب التى طالبه ولى الله أن يستوعبها كلها(لا أن يقرأها فقط) قبل أن يبدأ فى التعامل مع الثروة، فهل يطالبنا محفوظ بالحفاظ على البيت وقراءة الكتب من أجل طمأنينة مؤكدة وثروة مأمولة.

الحوار فى مسرحية التركة تخلص بعض الشىء من حوار الأفكار واتجه أكثر إلى الحوار بين الشخصيات، لكن الشخصيات الواضحة منذ البداية وذات البعد الواحد دفعت حوار كل شخصية إلى التعبير عن نفس الأفكار فى معظم مواقف المسرحية، ولم ينجح الحوار فى دفع الصراع الدرامى إلى الأمام لكنه ترك تلك المهمة لدوافع الشخصيات ورغباتها، ولم يكن له دور سوى الكشف عن تلك الدوافع والرغبات كشفا مجانيا.

لكن يبقى التألق الذى يسجله نجيب محفوظ فى حواره، المسرحى والروائى، هو قدرته على بث الرموز فى ثنايا هذا الحوار والتى تثير القضايا والأسئلة وتخاطب عقل المتلقى لتدخل معه فى جدل مثمر على المستوى الفكرى.

استعمال الصمت

هناك ملاحظة بسيطة تواجه من يقرأ مسرحية «التركة» منذ بدايتها؛ وهى لحظات الصمت التى يشير إليها نجيب محفوظ فى ثنايا مسرحيته، فالصمت يكون ناتجا عن توقف الحوار بين الشخصيات المسرحية، لكن ماذا عن سبب ذلك التوقف، وماذا عن حركة الشخصيات، هل توقفت هى الأخرى؟ وما دلالة هذا الصمت، هل هو صمت مشحون بالتوتر والانتظار، هل هو صمت تملؤه الحركة المسرحية والفعل المسرحى، أم أنه مجرد صمت؟ وها هو مثال واضح، ص138 فى أولى صفحات المسرحية.

«الفتى : البيت صامت كأنه قبر.

الفتاة : صفق لتشعرهم بوجودك.

الفتى : إنه يكره ذلك، مازلت أذكر طبعه.

(صمت قصير)

الفتاة : بيتكم قديم، والحوارى المفضية إليه شقت فيما يبدو من عهد نوح.

الفتى : لا تنسى أصلك وأنت تتكلمين عن الحوارى كسائحة.

الفتاة : تأدب، المفروض أننا مهذبون.

(صمت قصير)

الفتى : لم دعانى يا ترى؟»

إن محفوظ يستخدم الصمت فقط ليشير إلى توقف الحوار ثم استئنافه فى اتجاه آخر، وهو استخدام ضعيف ويسبب الكثير من المشاكل للعرض المسرحى، فعين المشاهد يجب أن تتابع شيئا فى هذا الصمت، ولو أنه أشار إلى حركة مسرحية للشخصيات على المسرح، أو فعل صامت يحدث، كأن يذهب الفتى إلى الباب ينظر فيه منتظرا مجىء ولى الله، أو أن الفتاة ترفع الحصر المزركشة أو غطاء الكنب، أو أى فعل له دلالته واتصاله بالشخصية المسرحية لكان أجدى، خاصة أن هذا الصمت ليس الصمت المملوء بالتوتر والمشحون بالانفعال الذى يسبق اللحظات الدرامية الحاسمة.

الروائى يغافل المسرحى

يبدو أن نجيب محفوظ الروائى القدير والقديم، لم يكن يريد لنجيب محفوظ المسرحى أن يستأثر بالمشهد كله، فغافله للحظة ليطل برأسه فيها ويضع لنفسه بصمة وعلامة ويترك أثرا يدل عليه، ولأن المسرحى لم يكن قد تمرس بعد فى الكتابة المسرحية فلم يلحظ هذا الأثر، وتركه دون أن يعدله على الشكل المسرحى.

فى منتصف مسرحية التركة وبعد أن استولى الرجل المخبر على نصف الثروة يحاول الفتى قتله لكن المخبر ينجح فى لكم الفتى وإسقاطه أرضا مغشيا عليه ثم، ص150.

«يجىء بكرسى فيجلسه عليه ويخرج من ملابسه حبلا ويكبله بمهارة قبل أن يفيق من اللكمة وهو يهدد الفتاة بأنها إذا ندت عنها حركة أو صوت فسوف يساقان إلى القسم».

فى الفقرة السابقة كان الروائى نجيب محفوظ هو الذى يطل علينا برأسه، لأن تهديد المخبر للفتاة كان يجب ألا يكون ضمن التعليمات التى تصف الحركة والإضاءة والمنظر المسرحى وما إلى ذلك. بل كان يجب أن يكون حوارا واضحا بنص كلمات يوجهها المخبر للفتاة، وكان على المسرحى أن يقدم الأمر على هذا النحو.

" يجىء بكرسى فيجلسه عليه ويخرج من ملابسه حبلا ويكبله بمهارة قبل أن يفيق من اللكمة، ينظر للفتاة مهددا..

المخبر : لو ند عنك صوت أو حركة فسوف أسوقكما إلى القسم. "

ولعل هذه الملاحظة رغم بساطتها إلا أنها تؤكد أن نجيب محفوظ لم يكن فى تلك اللحظة يتصور مسرحياته على المسرح بشكل صحيح ومسرحى بقدر ما كان يتصورها بشكل روائى، لكن ذلك لم يستمر طويلا.

■ د. محمد طلبة الغريب

الحرية وامتلاك الذات فى مسرحية «الغرفة» لمحمود نسيم

«الغرفة» مسرحية تجمع بين نبل الرسالة والجمال والإحكام الفنى فى طريقة تخليق مادتها وفى تشكلها ولغتها الشعرية وفى تمحيصها وتشخيصها لأزمة أبطالها، تحتشد بالأفكار الحية الجريئة والعميقة فى نفس الوقت.

د. محمود نسيم

المسرحية الحديثة

إن الصراع بين الفكرة والفعل – بين التصور والتنفيذ – هو الذى يكون الجدل المنطقى الرئيسى فى المسرحية الحديثة، لأن الكاتب المتمرد هو شخص يحلم ويضع أحلامه موضع الاختبار وقد يفسر ذلك لماذا كان الصراع بين الوهم والواقع موضوعاً مهماً فى المسرحية الحديثة، فالوهم والواقع هما القطبان التوأمان فى مخيلة الكاتب المسرحى.

النغمة الأساسية

والنغمة الأساسية التى تلتف حولها سائر الشخصيات هى نغمة التمرد والثورة ثم الانكسار. يقول صفوت:

«لم أستطع منع نفسى من الإعجاب بهم، كانوا جماعة يمتلكون حلما وإرادة وكانت البداية ساحرة ، حوارات واجتماعات وطموح، زمن جموح وإرادة ناهضة، لن أتابع تسلسل الحكاية،............... ولكن انظر النهاية.. كائنات منكسرة مهمشة.. تنهش بعضها بعضا.

فى غرفة معتمة وبين البداية والنهاية سؤال حائر ولوحة لا أفهمها.

مسرحية وجودية

«والغرفة» مسرحية وجودية يمرر الكاتب أحداثها وأشخاصها عبر الذات .. «وتحدث الثورة الوجودية عندما يثور الكاتب على ظروف وجوده».

والثورة الوجودية ثورة المتعبين ومن لا أمل لهم، وهى تعبر عن الإنهاك وخيبة الأمل والثورة الوجودية عاجزة وبائسة والكاتب الوجودى يبالغ فى مدى عبودية شخصياته.

والشخصية الرئيسية «ماجد» تقف وحدها فى خواء مفزع وتصبح محكوما عليها بحياة السجن الانفرادى «سجن الذات» ومسرحية الثورة الوجودية محددة غاية التحديد «هى صيحة التألم من كون الإنسان إنساناً؛ تلك الحالة التى لا يمكن تحملها فماجد إذ يشعر بالخوف والوحدة والعزلة واللا تواصل يقول لنفسه: « فك قيدك وتنفس هواء العالم».

الشخصيات

وشخصيات المسرحية هم جيل الشباب فى فترة الستينيات والسبعينيات الذين حملوا لواء الثورة السياسية والاجتماعية والجسدية.

وهناك اهتمام برسم الأبعاد النفسية للشخصيات والربط بين هذه الأبعاد عبر الحوار الذى كثيرا ما يتحول إلى شبه مبارزة، وعبر الاستعادة بالتجسيم يتدحرج تدريجيا مثل كرة الثلج ليكون أزمة المسرحية ورؤيتها.

أحداث المسرحية

تبدأ أحداث المسرحية بماجد وهو يجلس فى حجرة بها طاولة وأنتريه وشطرنج ومقعدان فى الركن وسرير. يشعر بالضجر والسأم ويقول لنفسه:

«تصارع نفسك على الرقص وتجاوبها فى المرآة وعلى الحائط توجد لوحة مرسوم عليها حصان وحوله مجموعة صور لأشخاص هم أشخاص المسرحية ويتخلل الحصان والصور فراغات خالية وبعض بقع عشوائية والصورة تبدو كما لو كانت شبيهة بنفس الغرفة التى تجرى فيها الأحداث وتبدأ الشخصيات تباعاً فى الخروج من اللوحة.

إسماعيل : «الممتلئ بالثورة والحالم «بوطن الجميع وطن الحقوق المتساوية والوجود المشترك «يتخطى الحواجز (النظام) وينسج علاقة مع بثينة زوجة صديقه ماجد تجهض الثورة وتبدد الأحلام هنا ماضيه وحاضره، فينزلق فيه ويغوص فى حاضر قوامه:الكلام المباح عن التمويل والعمولات، والصفقات المشبوهة المساعدات القانونية ، وتنمية الديمقراطية ، وغيرها من المراكز .... ياه لهذا الحد تغيرنا؟

وماجد : حينما وشى بزملائه «للنظام» كان جزءاً من الخديعة والتغرير بهذه الحفنة من الشباب.. سقط إسماعيل فى الشرك.

وصاحبة كتاب « المبتسرون» شعرت بأنها خدعت وانتحرت احتجاجاً على واقعها، فالخديعة الشخصية تتشابك مع الخديعة العامة وهما ماضى وحاضر هذا الجيل.

وصفوت: ممثل النظام يملك بلاغة القوة وبثينة مازالت حالمة تقول لنورا «لم أستطع أن أكون مادة لألوانك وظلالك، لم أمتلك ملامح واحدة أو انفعالا ثابتا.

ونورا الرسامة صاحبة الوعى والقادرة على الرؤية والنفاذ تريد «التقاط العصى فى الروح والقصى فى الجسد» وفعل التواصل الجنسى لا يكتمل بين بثينة وماجد ليس بسبب الشعور بالخطيئة وإنما بسبب عدم قدرة ماجد على اختراق الحواجز والتواصل مع الآخرين.

وكأن اللوحة كلها تعبر عن تداعيات السقوط على المستوى الشخصى والعام، ونورا تنقبض من اللوحة بعد الفراغ منها، إسماعيل يرفضها وبثينة حبيسة مزهرية ترغب فى تحطيمها وصفوت لا وجود له لأن نورا عجزت عن فهمه وماجد مجرد حصان خشبى بلا روح يتوق إلى البحر «الحركة والانطلاق» وإن ثمة شعوراً بالرفض والعجز والانسحاب إلى الداخل – داخل الذات.

خصائص الشخصيات

كل شخصية هى مرآة للأخرى:

صفوت يقول لإسماعيل: أنت نقيضى ومع ذلك طالما توحدت بك.

كنت دائما بالنسبة لى رجلا قريبا متوهجا بالتمرد والتجدد.

ومع ذلك يمزق صورته مفصحاً عن الرغبة فى تدميره .

وماجد يقول لإسماعيل: «أنا ظلك السحيق ويقول لنورا: هل تريدين رسمى؟ ارسمى غبارا فى غرفة وإذا أردت رسم صديقى ارسمى إن استطعت طلقة كاذبة – يقصد إسماعيل.

الحسية فى حوار الشخصيات

نورا تقول لماجد : دعنى أتحسس صوتك الذى يلامسنى كهبة هواء خارجة من محارة بحرية.

وإسماعيل يقول : آه امرأة مكتظة ملتظة بالرغبات دافئة.

المرآة وانعكاسات الذاتية

المرآة هى مرآة الذات بقدر ما هى مرآة حقيقية – فبثينة تبرر لماجد وضع المرآة بجوارها أثناء ممارسة الفعل الجنسى قائلة: « كى أنزع عن وجهى مواريثى وأكون فيه ملامحى الخاصة حتى يتبقى وجهى لى إنها تبحث وتكتشف خصوصيتها كامرأة مثلها مثل نورا حين يبرر لها تصويرها عارية:

نورا: أردت اختبار انطباع خاص.

بثينة: عن جسمى ..

نورا: ليس عن جسمك فقط ولكن عنى وعنك، أقصد عن المرأة.

فكأننا أمام قاعة للمرايا المتعاكسة، واللوحة هى مرآة لهم جمعياً ونحن نرى الأحداث والشخصيات من خلال التراسل البصرى بين اللوحة وعبر ذاكرة وذات ماجد وهذا ما تعنيه بتمريرها عبر الذات.

الزمن والذاكرة

الزمن فى هذه المسرحية هو زمن الحصار زمن دائرى ذاتى سيكولوجى. إن عربة الزمن ذات الأجنحة تندفع إلى مشهد السأمة والضجر الشديدين، وهذا الإحساس بالزمن المضاعف السريع والممل على التوالى ضمنى فى معظم المسرحيات الوجودية ويصبح موضوع نواح الثائر الوجودى ، فهو إذ يكره الحاضر ويخشى المستقبل، ينسحب إلى الماضى ويكتب مسرحياته حول موضوع الزمن والذاكرة.

تقنيات المسرحية

من تقنيات المسرحية : حديث النفس واستحضار الماضى، المشاهد الصامتة ومزج بعض المشاهد مع بعضها البعض بالسرد المسرحى المنقطع، والمسرح داخل مسرح، وفكرة اللعب؛ فالتكوين البنائى للمسرحية أشبه بلعبة تصنعها الشخصيات أمامنا ويبدو الكاتب متأثرا ببعض ملامح الحداثة مثل «الوعى الذاتى الجمالى أو الانعكاس الذاتى، التزامن والتجاور، والمفارقة والالتباس.

الرؤية العامة

فى المشهد الأخير تقرأ بثينة فقرة من كتاب «المبتسرون» عن الرابطة بين البشر من حيز المعرفة إلى حيز الفعل وقد كتبت بلغ عامية وهل تشكل نتوءا فى لغة المسرحية.

والشخصيات تعود إلى أماكنها فى اللوحة كما كانت فى المشهد الافتتاحى، يقول ماجد: أنا «ماجد النعمان» «لاحظ اللقب ومفردة – الملك النعمان» هاجمتنى الأشباح وعيون جامدة تتلصص من ثقب الباب.

وهو يحس بالوحدة وبالحاجة إلى التواصل مع الآخر وإن كان يشعر أن الآخرين هم عذابه وجحيمه.

ولا يمكن أن تقوم مأساة بدون فعل ومع ذلك فإن المسرحية الوجودية هى من حيث اللهجة والجو أشد أنواع المسرحية الحديثة مأساوية.

يقول صفوت لماجد: اخترت أن تكون نفسك، أى أن تكون وحدك وماجد ينظر فى الختام حوله ويقول : هل يلاعبنى أحد منكم، لا أحد، كنت أعلم لا أحد.. لا يهم سألاعب نفسى فى مباراة متفردة.. القوة أن تكون وحيداً.

الاحتماء بالذات

والتحول الدرامى الذى طرأ على ماجد فى النهاية هو أنه تحول من الفراغ للامتلاء، ومن الهشاشة إلى الصلابة، وما هو أدنى إلى ما هو أسمى، ومن سجن الذات إلى امتلاكها وامتلاك حريته ووجوده بعد أن تمركز حول ذاته وأصبح الشخصى هو نفسه فى نهاية الأمر.

مصطفى كامل سعد

الهوامش

1 – روبرت بروستاين – المسرح الثورى – دراسات فى الدراما الحديثة من إبسن إلى جينيه، : ترجمة: عبدالحليم البندارى .

2 – أليكس كاليكو: رسم الخط الفاصل قراءة فى كتاب فردريك جيمسون . ترجمة: بشير السباعى .

من الحقائق التى نسلم بها جميعا أن التأليف المسرحى متخلف عندنا، ولعل فرقنا المسرحية لا تشكو من شىء كما تشكو من عدم وجود المسرحية الناجحة أو المؤلف المسرحى الذى يعتمد عليه، المؤلف الذى يكتب مسرحيته وهو يعرف القواعد الأساسية التى يجب أن تتوفر فى المسرحية.



● على مسرح ساقية عبد المنعم الصاوى تقدم فرقة «تاى» العرض المسرحى «غرفة الإرادة» بعد عيد الفطر القادم مباشرة، المسرحية نتاج ورشة عمل جماعية على فنون الارتجال لتقديم لوحات درامية من الشارع المصرى، الإخراج لأحمد رمزى ويشارك بالتمثيل مجموعة من هواة المسرح..

عباس علام يحل لغز فيكتوريا موسى اليهودية

تعرفت على عباس علام منذ سنوات طويلة جدا، فقد كنت مولعا بجمع المجلات القديمة (الهلال، المختار .. الخ) من باعة الكتب القديمة في شارع النبي دانيال. فقرأت له قصة منشورة بمجلة الهلال عام 1947 - نفس العام الذي ولدت فيه – ونسيت اسم الكاتب، لكنني ظللت أذكر القصة وأحكيها لمعارفي – في ذلك الوقت – وكأنها حادثة مهمة تستوجب أن أحكيها. كانت القصة بعنوان " صراع الروح والجسد "، تحكي عن أرملة تجاوزت الثلاثين بسنوات قليلة تحب صديق ابنها الشاب ولا تستطيع أن تبوح له، كما أن التقاليد القاسية تمنعها من أن تتخذ أى موقف، فكتمت في نفسها حتى ماتت دون أن يعلم سرها أحد سوى طبيب الأسرة الذي يعرفها منذ أن ولدت .



ويضيع مني عدد الهلال المنشور به القصة، ثم أعود ثانية إلى باعة الكتب القديمة في شارع النبي دانيال أبحث من جديد عنه، فتعلق اسم عباس علام بذهني، واكتشفت أنه كتب بعض أفلام محمد عبد الوهاب: يحيا الحب، وممنوع الحب، ولست ملاكا.

نبذة عن حياة عباس علام

● ولد عباس علام بمدينة بورسعيد في يناير/كانون الثاني 1892 وفي ذلك اليوم تولى الخديو عباس حلمي الحكم فسماه أهله عباس.

● عمل بمصلحة البريد، ثم حصل على البكالوريا وهو يعمل وانتقل إلى وزارة الداخلية بالقاهرة حيث عمل بها بقية حياته، وانتسب في كلية الحقوق في الجامعة الأهلية واستمر في دراسته إلى السنة الثالثة، لكن الكتابة للمسرح شغلته عن إتمام دراسته.

● تدرج في وظائف وزارة الداخلية من وظيفة كاتب إلى مدير إدارة مجالس المديريات، ومضى طوال خدمته، تقريبا، في القاهرة، فيما عدا سنوات قليلة قضاها في مديرتي أسوان والغربية.

عباس علام والمسرح

كتب عباس علام تسع عشرة مسرحية على مدى خمسة وثلاثين عاما تقريبا من 1913 – 1947 بدأها بمسرحية "أسرار القصور"، التي مثلها الشيخ أحمد الشامي وفرقته عام 1915 ويقول عباس علام في مقدمة خطية للمسرحية عام 1946 "أقول هذا للتاريخ وليعلم ولداي أن والدهما هو أول من مصّر المسرح، وكان المسرح قبله إما أجنبيا معربا، أو عربيا."

ومن أهم مسرحياته: "عبد الرحمن الداخل"، و"باسم القانون"، و"كوثر"، و"توتو" ومسرحية "ألا مود" التي سنتعرض لها باهتمام أكثر، فقد كتبها بالعامية عام 1919 أيام كان مبعدا وظيفيا في الصعيد وحققت نجاحا كبيرا. المسرحية مهداة إلى الآنسة "ف. ط" التي رسمت له صورة كاريكاتورية ساخرة، ولما كان لا يجيد الرسم، فرد عليها بهذه المسرحية بعد أن رسمها (مسرحيا) في صورة كاريكاتورية يضحك منها الجميع. و"ف. ط" الحقيقية كانت مثالا للجمال والرشاقة والأناقة وسلامة الذوق ورقة الشعور وسمو الأخلاق، مغرمة بالفنون جميعا؛ خاصة الرسم والتمثيل وكانت تسكن في منزل بشارع سامي بالقرب من ميدان لاظوغلي، كانت موضع تقدير جميع أهل الحي، خاصة شلة الأدباء الشبان الذين يترددون على أخيها الأكبر ويقضون السهرة عنده في أغلب الأيام؛ إما في المندرة أو في الحديقة. وكان من بين هؤلاء عباس علام، ومحمد تيمور، وعبد الحميد حمدي (صاحب مجلة "السفور") ومحمود عزمي (مترجم غادة الكاميليا) وحسن رسمي (مفتش الداخلية، وخريج جامعات إنجلترا) وكان الكل معجبين بها ويحبونها حبا أفلاطونيا جما من طرف واحد، إذ لا يجرؤ أى منهم أن يحبها غير هذا الحب ولا يأمل في أن تبادله الحب.

ظهور فيكتوريا موسى في حياة عباس علام

قامت فيكتوريا موسى، بدور سنية المعبرة عن شخصية "ف. ط" في المسرحية. فعندما رآها عباس علام على المسرح ذكرته بهذه الفتاة التي أحبها في صمت، والتي لم يستطع أن يعبر لها عن هذا الحب، فانتقل حبه لـ "ف. ط" إلى فيكتوريا موسى.

أحب عباس علام فيكتوريا موسى حبا اشتهر في الوسط المسرحي كما اشتهر حب قيس لليلى، كان يطلق عليها "الإلهة إيزيس" ويسمي نفسه "عبد إيزيس". كانت الحركة المسرحية كلها والجمهور والنقاد يؤكدون أن فاطمة اليوسف هي أهم ممثلة مسرح في ذلك الوقت إلا عباس علام، فهو يراها أهم ممثلة في مصر، بل هي الفن نفسه. فقد منحت لجنة توزيع المكافآت المسرحية الجائزة الأولى لفاطمة اليوسف، والجائزة الثانية لفيكتويا موسى، فكتب عباس علام "فإن كانت اللجنة قد ظلمت فيكتوريا هذا الظلم الشنيع وأجلستها في غير المكان الذي أعدته لها قدراتها وبراعتها وفنها فإني أروي قصة لا يعرفها غير القليلين، قصة تفهم منها وتفهم منها اللجنة، لماذا أنا متعصب لفيكتوريا موسى، ولماذا أعتبرها الفن في مصر، ولماذا أصبح عندي فيكتوريا الفن، بل ولماذا أعتبر كل ما عداها "بوش".

هذا حديث إنسان مجنون بحب إنسانة لا يرى غيرها، فهو يؤكد في قصته الطويلة أن فيكتوريا في تمثيلها أقوى من كل الممثلات في مصر وأقوى من كتاباته أيضا، فهي السبب في نجاح مسرحياته، ولولاها ما حدث هذا النجاح.

ويقول عباس علام في رسالة له لصديق "تعرف أني ضحيت بكل شيء في سبيل فيكتوريا الفن، ضحيت بصحتي ،وضحيت بصداقة الكثير من الناس لي، وضحيت بجزء من قواي العقلية. أجل، فإن عقلي الآن ليس هو عقل عباس علام، وضحيت بكثير من اعتبار الناس لي، فقد أصبحوا يشفقون علي، والشفقة لا تكون إلا من القوي للضعيف."

كان عبد الله عكاشة يعرف مدى حب عباس لزوجته فيكتوريا، فاستغل هذا الحب لصالحه، فعباس كان كاتبا مهما في ذلك الوقت، وكان من الممكن أن يترك فرقة عكاشة، ويقدم أعماله الناجحة لفرق أكثر جودة وشهرة. لكن حبه لفيكتوريا شده لهذه الفرقة.

واستغل عبد الله عكاشة هذا الحب أحقر استغلال، فكان يدفع زوجته لكي تؤثر على عباس لكي يغير فصولا من المسرحية لصالح عبدالله عكاشة، فيطيل من حجم دوره في المسرحية.

أما دور فيكتوريا موسى، فعباس علام ليس في حاجة إلى واسطة، فهو يطيل في دورها ويعطيها كل اهتمام دون دافع أو وسيط.

كان يعرف عبد الله عكاشة أن عباس علام يحب زوجته ومجنون بها، فلم يعترض، وإنما استفاد من هذا الحب؛ لدرجة أنه كان يجعله يحمل الأشياء التي يشتريها هو وزوجته من السوق، وينقلها لهما إلى البيت. كان أحد أصدقاء عباس علام يتمثل دائما في علاقته بفيكتوريا وعبد الله زوجها بما قاله الشاعر "ولابد للصياد من عشرة الكلب."

ويجيب عباس على هذا قائلا "إنني ما كنت يوما صيادا، ففيكتوريا هي ابنتي، إذن عبد الله هو زوج ابنتي، ويجب أن أواري عيوبه وأخفي سيئاته إكراما لابنتي."

لكن للأسف، فإن فيكتوريا لم تكن سوى بوق ينفخ فيه عبدالله فيسمعك مختلف الأصوات، وآلة يحركها عبدالله فتعمل بمحض مشيئته، فهي لا إرادة لها مطلقا.

ويصف عباس عبد الله هذا بصفات بشعة جدا إلى أن يقول "بل لقد نظلم الثعبان إذا شبهناه به، فالثعبان لا يؤذي إلا من آذاه. أما عبد الله فلا يؤذى إلا من ينفعه، ولا يبغض إلا من يحسن إليه، وكلما أغدقت عليه عطاياك، وكلما حبوته بفضلك، وكلما زدته من خيرك؛ تكاثر بغضه لك وعظمت نقمته عليك."

مَنْ فيكتوريا موسى؟

هي ممثلة يهودية الأصل كأغلب من سبقها من ممثلات لمعت أسماؤهن في عالم المسرح العربي مثل: ميليا ديان، وابريز استاني، ونظلة مزراحي، واستر شطاح، وغيرهن.

أسلمت فيكتوريا وتزوجت عبد الله عكاشة، مدير فرقة عكاشة، الذي رآها في حفلة مدرسية فأعجب بها كفتاة وكممثلة فأغراها، وكان عبد الله عكاشة وقتها يغني ويمثل أدوار الفتى الأول في فرقة عكاشة، وكانت هي وديعة منطوية على نفسها قليلة الاختلاط.

وتقول عنها فاطمة اليوسف في كتابها "ذكريات" عندما تعرضت للحديث عن فرقة عكاشة "وكانت بطلة الفرقة سيدة يهودية اعتنقت الإسلام وتزوجت الأستاذ عبد الله عكاشة مدير الفرقة واسمها فيكتوريا، وكانت جميلة تجيش بالعاطفة، لولا عيب كبير فيها، إذ كانت، لسبب متصل بحنجرتها، لا تستطيع أن تضحك بصوت عال أبدا، فإذا كان دورها يقتضى أن تضحك في المواقف؛ وقفت ممثلة أخرى وراء الستار وتضحك نيابة عنها في هذا الموقف."

يترك عباس فرقة عكاشة وفرقة فيكتوريا موسى التي أسستها مع زوجها بعد اختلافه مع أخويه، بعد أن ضاق بتصرفات زوجها عبد الله معه، فتضطر فيكتوريا إلى أن تعمل في فرقة رمسيس، ممثلة صغيرة بلا جمهور وبلا مسرح يحمل اسمها.

هذه هي قدرات فيكتوريا موسى في التمثيل، لكن عباس لحبه لها يراها أكثر من ذلك بكثير. المهم أن فيكتوريا موسى لم تحتمل هذا، فقد أصابتها حالة جنون أو هستيريا وهى تمثل، أو تؤدي "بروفة" الأدوار، فخرجت على الدور، وخرجت عن وعيها وأخذت تهذي، وخرجت من المسرح فلم تعد إليه بعد ذلك، وكان هذا هو آخر عهدها بالتمثيل.

علاقة طلعت حرب بفرقة عكاشة

ألف طلعت حرب في عشرينيات، وأوائل ثلاثينيات القرن العشرين شركة مساهمة عرفت باسم "شركة ترقية التمثيل العربي"، ثم أعاد بناء مسرح حديقة الأزبكية على الطراز العربي، وشكل فرقة تمثيلية كبرى وضع على رأسها أولاد عكاشة (عبد الله وزكي وعبد الحميد).

كلما قرأت عن هذه الفترة اندهشت، كيف يترك طلعت حرب الفرق الكبيرة المشهورة مثل مسرح رمسيس لصاحبه يوسف وهبي بما له من مكانة ومقدرة، وفرقة نجيب الريحاني، وفرقة فاطمة رشدي وزوجها المخرج الكبير عزيز عيد، وفرقة علي الكسار وغيرها، ويلجأ إلى ثلاثة يحذقون كل شيء إلا المسرح.

تحكى فاطمة اليوسف عن فرقة عكاشة بعد أن انضمت إليها: "وجدت في الفرقة الجديدة جوا من الفوضى والارتجال لم آلفه أثناء وجودي مع أستاذي عزيز عيد، لم يكن هناك إخراج دقيق وبروفات مضنية ولا أي شيء من هذا القبيل، كان كل ممثل يحفظ دوره في بيته، ثم يصعد ليلة التمثيل إلى خشبة المسرح ليمثل كما يشاء.

وكانت الفرقة مازالت تتعثر في روايات سلامة حجازي القديمة، وتقدم معها شيئا أسمه الفصل المضحك، يخرج فيه على المسرح ممثل وممثلة يرتجلان التهريج والحركات المضحكة المبتذلة حسب الظروف، ولم يكن هذا كله من الفن في شيء."

الأمر الأهم أن أسرة عكاشة (زكى وعبد الله وعبد الحميد) كانوا يتمتعون بدرجة عالية من ثقل الدم، يؤكدها كل من كتبوا عن هذه الفترة.

فيحكي يوسف وهبي في كتابه "عشت ألف عام" عن فرقة عكاشة: ومن النوادر التي أسمعها في ذلك الوقت، أن الاقتصادي طلعت حرب باشا دعا لحضور المسرحيات الدرامية على مسرح الأزبكية الأديب الكاتب الساخر اللامع الشيخ عبدالعزيز البشري.

وكان زكي عكاشة بطل الفرقة يلعب دور رجل فقير معدم يرتدي ثيابا مهلهلة منحها له الكرماء، إلا أن زكي كان يضع في خنصره خاتما من الألماظ البرلنتي الضخم، ظل يزغلل به أعين الجمهور أثناء التمثيل. ولما انتهت المسرحية واصطحب طلعت حرب الأديب البشري إلى الكواليس لتهنئة زكي عكاشة بادره الشيخ البشري بالسؤال:

- طيب يا أستاذ زكي مادمت لابس هلاهيل جبت الخاتم الألماظ ده منين؟

فأجاب زكي في بجاحة: وفيها إيه يا أخي اللي شحت منه الهدوم كان رجل كريم.

وحدث في مسرحية أخرى، أن وقف الممثل عبدالله عكاشة على المسرح في مسرحية محزنة وبيده زجاجة سم ناقع، والتفت إلى الجمهور وصاح:

- أنا حاشرب القزازة دي كلها علشان أموت على طول.

فصاح عبدالعزيز البشري وقد كان يجلس في مقصورة بالمسرح:

- لأ، خللي شوية لاخواتك زكى وعبد الحميد."

ما الذي يرمي رجل عظيم مثل طلعت حرب، أسس بنك مصر وشركاته ومنها شركة مصر للتمثيل والسينما، وأسس استوديو مصر، أن يعتمد على هؤلاء الذين لا يجيدون التمثيل، ويتمتعون بثقل الدم؟

يدعي البعض أن طعلت حرب كان على علاقة بفيكتوريا موسى ومن أجل جمال عينيها أنفق على هذه الفرقة من دون باقي الفرق المهمة في ذلك الوقت، لكن هذا الادعاء لا يستند إلى قرائن تؤكده، فالفترة التي أنفق فيها طلعت حرب على فرقة عكاشة كان المهيمن عليها زكى عكاشة وليس عبد الله عكاشة زوج فيكتوريا. فكل من كتب عن هذه الفترة أكد بأن زكي عكاشة استغل إعجاب طلعت حرب به، وتعالى على أخويه، مما دفع عبدالله وزوجته أن يتركا له الفرقة ويؤسسا فرقة خاصة باسم فيكتوريا موسى، ولو كان اهتمام طلعت حرب بهذه الفرقة من أجل جمال فيكتوريا موسى لكان عبدالله، زوجها، هو المسيطر والمهيمن على الفرقة، ولاستغل عبدالله هذا الحب، لنيل مكاسب كبيرة جدا من طلعت حرب كما فعل مع عباس علام.

الإسكندرية : مصطفى نصر

تجليات مشهد التعازى الشيعية فى الدراما التجريبية

أذكر هذا العرض ولا أنساه إنه عرض «تالاسا... بحرنا» الذى أخرجه موريس بيجار المخرج والراقص والمصمم الكوريوجرافى العالمى الذى أسلم وتشيع. وكان العرض يستعرض تداخل ثقافات دول حوض البحر الأبيض المتوسط ولا أنسى ذلك المشهد الطويل الذى عبر فيه عن الثقافة الإسلامية التى تحيط بشرق وجنوب البحر الأبيض المتوسط حيث استدعى مشهدى التصوف والتشيع من خلال طقسى الذكر والتعازى الحسينية وأضاف لهما عنصرا معاصرا وهو صوت أم كلثوم وهى تغنى «هائما تجرى دموعى ندما» وهى من الشعر الصوفى ، ومن خلال الرقص التعبيرى الحديث والعناصر البصرية عبر عن حال المريد فى الذكر وحال النادم فى طقوس التكفير الشيعية، وكم كان مشهدا مؤثرا فى نفسى دفعنى للبحث فى هذه الطقوس ومحاولة تفسيرها .. وبعد سنوات توقفت عند مسرحية عبد الرحمن الشرقاوى الحسين شهيدا لأتأمل هذا النوع من البطولة الخلاصية الإسلامية متمثلة فى الحسين.

د. مصطفى سليم

لا تظهر صورة البطل الشهيد فى التراث الإسلامى مثلما تظهر فى النص الحوارى للشعائر الحسينية أو التعازى الشيعية سواء الإيرانية التى جمعها محمد عزيزة فى كتاب الإسلام والمسرح، أو العراقية، فالحسين كنموذج للبطل الشهيد نادرا ما يوصف فى الكتب التى تتعرض لمأساة استشهاده بالبطل، وغالبا يوصف بالشهيد أو أبو الشهداء أو سيد الشهداء أو الشهيد المظلوم، وهى أوصاف ملازمة للحسين لا تنفك عنه ولا ينفك عنها... هذا رغم توفر البطل والبطولة فى مأساة كربلاء، وفى رجالاتها أيضاً.. وخصوصاً لدى الحسين.. غير أن للبطل فى التاريخ وجهاً آخر يتبينه المرء عندما ينتهى فعل البطولة إلى نهاية مأساوية لشخص البطل.. وفى مجمل التراث الدينى العالمى، عرف هذا الشق المأساوى للبطولة بالشهادة.

لقد كادت مسرحية الحسين شهيدا لـ عبد الرحمن الشرقاوى أن تكون اقتباسا رائعا لمشهد التعازى الرئيسى الذى يقام فى الليلة العاشرة فى خيمة ينتهى إليها الموكب الحسينى الذى يعج بأشكال التعذيب والتنكيل بالنفس عبر إراقة الدماء التى تصل بالمنتشى إلى حد الموت، إلا أنها، احتوت على مشهد شكسبيرى مسيحى فى النهاية، حين شاهد يزيد الخليفة الأموى شبح الإمام الحسين، وطارده حتى أصابه بالجنون مثل مكبث، وهو يسيطر عليه و يعذبه بالعطش، مثلما عذب عائلته من بيت آل النبى، والكاتب هنا يقيم نوعا من العدالة و التشفى ممن قتلوا الحسين، وهو بذلك يحد من طاقة التعذيب، و(جلد الذات بتعذيب الجسد) عند الممارسين للطقس، إنه يخفض بالتشفى طاقة العنف، وهذا عكس ما يهدف إليه مشهد الاستشهاد فى الطقوس العنيفة لذكرى مقتل الحسين، فهى على العكس تزيد من حدة الألم و الرغبة فى التكفير فتزيد من حدة العنف فى التكفير الجسدى مما يؤدى إلى موت بعض المؤدين من فرط الاندماج و النشوة الروحية التى تعمل على التغييب الكامل للوعى، فالعلاقة بين الجسد و الخطيئة الماضوية و الروح المتطهرة علاقة مثلثية تقوم على الثالوث الحيوى الذى تعتمد عليه طقوس التطهير الجسدى عامة وهو ثالوث النفس والروح والبدن والذى يتضح أكثر فى طقوس الذكر والزار .

ورغم أن المسرحية تتجنب عرض جانب التعذيب الجسدى والجلد المادى للذات إلا أنها لا تخلو من النحيب و الندم و الجلد المعنوى للذات، وبخلاف المنظرين الخامس والسادس، فإن مسرحية الحسين شهيدا تلتزم إلى حد ما بالنسق السردى لملحمة مقتل الحسين الحوارية كما يرويها الرواة عن الشيرازى وبشكل المشهد التمثيلى فى طقوس التعازى، ولكن الكاتب يضع العلامات الأدائية واللغوية داخل أنظمة لغوية معاصرة لواقع مغاير، فمفردات الوحدة، والظلم والحرية، والمساواة، وغيرها من الأفكار الحديثة، تملأ النص، وتحاول أن تتجه به نحو الواقع العربى المعاصر، وإذا نظرنا إلى الحوار المتبادل بين الحسين، وعمر، وشمر، والحر، وأسد، فسنجده كما هو فى مشهد التعازى- استعراضاً لوجهتى نظر، وتصويراً لأحداث الأيام الأخيرة، التى سبقت مقتل الحسين، ثم مقتله والتمثيل بجسده، ثم اللعنة التى تلحق بالجميع، وفى النهاية يدور المؤدى بعمامة، تشير لرأس الشهيد، وترمز للجريمة، وظهور هذه العمامة يكفى لإلهاب الصدور، وهذا ما حرص عبد الرحمن الشرقاوى على إخفائه واكتفى بتضمين نصوص شعراء اللطميات الحسينية التى تستخدم تعبيرات بكائية مثل (يا ثأر الله) و (واحسيناه) من ناحية، ومن ناحية أخرى عمق وجهتى النظر بالرؤى و الأفكار السياسية المعاصرة فى قضايا مثل قضية الحكم و العدالة و الحرية والوحدة العربية، ليصل الأزمنة ببعضها .

ولنأخذ مثالا مبدئيا يوضح ذلك وهو استخدام النسوة النائحات من بيت آل رسول الله، لكلمة (واوحدتاه) ، وهى إشارة لقضية الوحدة العربية التى كانت هماً سياسياً للمفكرين والكتاب فى فترة الستينيات، ومازالت تشغل ذهنية المثقف العربى، وكلما شاءت الظروف لصياغتها اختلف العرب فيما بينهم و فشلت التجربة، وعادوا للقتل المتبادل، كما حدث بين الأمويين والعلويين فى التاريخ القديم، وكما حدث فيما بين قبائل الهلالية فى السيرة، وكما حدث فى التاريخ الحديث فى اليمن، وأخيرا فى حرب الخليج الأولى.

لقد كانت ثورة الإمام الحسين هى البداية الفعلية لبروز تيارين أساسيين فى الصراع السياسى فى الإسلام هما: تيار المحمدية الذى يختزن تراث وهوية وتشريع وأخلاقيات الثقافة الإسلامية ومضمونها التوحيدى – الإبراهيمى ممثلا فى ثورة الحسين، والتيار الثانى هو تيار السفيانية بمدرستها النافية لدور الدين فى الحياة وتلامذتها المخلصين لأبجديتها أمثال معاوية ويزيد.

و تتمثل الكتلتان على مستوى المرئى فى المسرحية من خلال خيمتين، رمزيتين، مثلما فى مشهد التعازى الطقسى، وإن كان مشهد التعازى يكتفى بخيمة الحسين، كنوع من تغليب وجهة نظره و قوة وجوده التاريخى والروحى رغم استشهاده الذى لا يمثل هزيمة بل نصرا تاريخيا خالدا من وجهة نظر المكفرين، الحاملين للذنب، والمدانين أمام التاريخ.

فى مشهد التعازى يدور الحوار حول الخيمة الرمزية التى تمثل الحسين وآل البيت وموروث النبوة والحق، فهو رمز متعدد المستويات، والدلالات والمعانى، وهو ما تمثله إلى حد بعيد الكاتب فى مسرحية الحسين شهيدا، أما إضافته للخيمة الأخرى فى المستوى الأدنى من المسرح فهو تأكيد لتناقض المنطقين وتغليب للمنطق الأعلى، لذا وضعت خيمة الحسين فى المستوى الأعلى كما تصف الإرشادة الأولى فى المنظر الثانى.

لقد عمق الكاتب هنا الدلالة المنظرية لمشهد التعازى الذى يجرى أمام خيمة رمزية داخل صيوان كبير يعد لتنتهى عنده المواكب الحسينية فى ليلة العاشر من محرم، فجعل الصراع أكثر وضوحا على المستوى المادى الواقعى، وأضاف بعدا تعبيريا، بأن جسد المناخ الخارجي و قوى الطبيعة ـ وهو حل شكسبيرى ـ يبشر بالمصير الذى سيؤول إليه الحسين فى هذا المكان ـ كربلاء.

تزيد حدة المعاناة مع مرور الزمن بشكل طبيعى بسبب العطش وإصرار أتباع يزيد على منع الماء عن آل والك البيت كاتب هنا يربط منع الماء كوسيلة من وسائل تعذيب آل البيت بقضية الحرية فكيف يستطيع مسلم أن يعذب آل النبى و أبناءه إن كان حرا ويمارس اختياره بحرية، فإما أنه فقد إسلامه أو أنه مجبر.

وتغلف آهات النساء من آل البيت المنظر الثانى لتصور مدى التعذيب والألم الذى يعتصر قلوبهم فهو ألم مزدوج يعانيه البدن كما تعانيه الروح،

ينتهى المشهد الطقسى ليستعرض الكاتب الآلام التى يتعرض لها مرتكبو الفعلة وعقابهم العادل الذى يتلقونه على طريقة آلة التاريخ الشكسبيرية كما يصفها يان كوت فى كتابه شكسبير معاصرنا، حين يتحدث عن قدرة شكسبير فى مسرحية ماكبث و مسرحياته التاريخية على رصد وتجسيد يكانيزمات آلة الحكم السياسية التى تدير حركة التاريخ وأقدار الناس.

والمسرحية فى النهاية هى جزء من ثنائية كتبها عبد الرحمن الشرقاوى لتصور دراما سياسية متمثلة فى ثورة الحسين فى الجزء الأول الحسين ثائرا ثم استشهاده الخلاصى فى الجزء الثانى الحسين شهيدا، وهو بذلك يكرس البطولة للحسين، دون غيره، ومن هنا فإن الصورة التى يقدمها الشرقاوى هى صورة البطل (الاستشهادى المخلص)، وهى صورة تحيلنا لنموذج (المخلص ـ المسيح) فى التراث المسيحى، حيث يحمل المسيح عن البشر أخطاءهم مضحيا بذاته، ومخلصا بآلامه الإنسانية جمعاء .

إنه ليس ثمة إلا مجال واحد تتحدى فيه الشخصيات الروائية قوانين الطبيعة فلا تتحول ولا تتبدل ولا ينتابها التغيير ... ذلك هو مجال الكتابة الروائية وطبيعة الشخصيات الثابتة التي لا ينتابها التغيير هي التي تجعل الكتابة الروائية هكذا . وإذا كانت شخصية ما، فى قصة أو أقصوصة أو تمثيلية تحتل فى نهاية هذه الأعمال نفس المكان الذى كانت تحتله فى أولها كانت شيئا رديئاً.

● بعد انتهائه من المشاركة فى العرض المسرحى «حرب الملوخية» للمؤلف السيد حافظ والمخرج أحمد عوف، يستعد الممثل الشاب محمد أسامة لعرض مسرحية «العدو فى غرف النوم» للمؤلف د. هشام السلامونى، ويتم عرضها بقاعة المسرح بنادى الصفا الرياضى بالهرم.

75 عاماً على ميلاده

محمود دياب: القاضى الذى أحكم حيثيات المسرح الشعبى

الكاتب المسرحى «محمود دياب» عرضت أعماله على أكبر مسارح العالم العربى، ولكنه لم يأخذ حقه كواحد من أهم المسرحيين الذين خطوا نحو تأصيل المسرح المصرى، نتذكر جديته فى طرح قضايا حياتية شائكة، نتذكر اسمه الذى لمع قبل عقود عندما تضافرت عوامل وتغيرات داخلية وخارجية وذاتية بالطبع، فى وضع هذا الكاتب فى مكانة يستحقها، بما يليق بموهبته وأهمية أعماله.. ولكن مازالت تلك الأعمال مبعثرة فى دوريات أو فى طبعات محدودة منذ ستينيات القرن الماضى، لم ينشر منها إلا النذر القليل، ولم تنشر أعماله المسرحية الكاملة حتى الآن، نتذكر محمود دياب الذى مر فى شهر أغسطس 75 عاما على ميلاده.



محمود دياب

بدأ محمود دياب الكتابة فى أواخر الخمسينيات من القرن الماضى، كان المسرح المصرى فى أوج التوهج والازدهار، وكانت هناك روح وطنية تدعو إلى التميز والتفرد، وترفع من شأن قيم الأصالة، وتحرث الأرض بحثاً عن تراث هذا الشعب لإحياء الذاكرة الوطنية والبحث عن ظواهر واحتفالات وطقوس شعبية لها علاقة بالمسرح، التجريب فى مسرح «محمود دياب» ينطلق من التراث ويكتسى من الواقع المحلى والشعبى ومعبرا حقيقيا عن هموم الجماعة والفرد، من هذا الواقع أتى «محمود دياب» مؤمناً بمبادئه وموهبته وإبداعه، وسرعان ما أصبح واحداً من أهم المسرحيين العرب بعد نكسة 1967، لكن متغيرات سياسية واجتماعية حدثت فى مصر، وأدخلتها فى نفق السبعينيات المظلم، وواجه «محمود دياب» وحده، المؤامرات الصغيرة، وتعنت الرقابة وبيروقراطية المؤسسة الثقافية، ووصل به الحال إلى اليأس، فهجر عمله الرسمى، وأوصد الأبواب حول ذاته، ومات مكتئباً فى أكتوبر 1983.

ولد محمود دياب فى أغسطس عام 1932 فى إحدى قرى محافظة الإسماعيلية، ودرس القانون، وتدرج فى سلك القضاء حتى صار مستشاراً، مارس الأشكال الأدبية كافة، بدأ بالقصة القصيرة، قدم مجموعة «خطاب من قلبى» ونشر رواية «الظلام من الجانب الآخر» وقدم عملاً يجمع بين السيرة الذاتية والفن السردى هو «أحزان مدينة» «طفل فى الحى العربى».

تفوق «محمود دياب» فى الكتابة المسرحية، كتب خلالها المسرحية ذات الفصل الواحد والمسرحية الطويلة، وترك بصماته على المسرح العربى، حيث كان مسرحياً من طراز فريد ونادر.

من أهم مسرحيات «محمود دياب» التى لا يخطئها عاشق للمسرح أو أحد نقاده أو دارسية، هى: «الزوبعة، ليالى الحصاد، الهلافيت، باب الفتوح، رجل طيب فى ثلاث حكايات، رسول من قرية تميرة، أهل الكهف، قصر الشهبندر، أرض لا تنبت الزهور».

منذ الدعوة التى أطلقها عدد من المفكرين والمسرحيين العرب بضرورة البحث عن صيغة لمسرح مصرى، أصيل يعبر عن الروح الأصيلة لمصر، منها دعوات «يوسف إدريس» على صفحات مجلة «الكاتب» 1964، كان محمود دياب أحد الأصوات الأصيلة التى وصلت إلى صيغة لمسرح مصرى أصيل يعبر عن الواقع، وظهرت مسرحيات ذات طابع شعبى دون اللجوء إلى التراث أو إلى الماضى، كان مسرح دياب فى الستينيات يتحدث عن القرية واختار شكل السامر الشعبى، أو مسرح داخل المسرح وجعل المسرح، بسيطاً للغاية ويمكن أن يقام فى ساحة شعبية أو فى قرية، بجوار الجرن أو الساقية، ونجح فى الربط بين الشكل الفنى والرؤية الاجتماعية والسياسية كانت تشغل محمود دياب فى تلك الفترة قضية علاقة الفرد بالجماعة – وهى من القضايا الأساسية – كما يقول الناقد فاروق عبد القادر أحد عشاق دياب، وشغلته القضية فى مرحلة الستينيات، وفى مسرحية «الزوبعة» الشائعة التى اجتاحت القرية وهزت موقعها وأخرجتها عن إطارها المألوف من الذل والاستكانة والمهانة التى أصبحت شريعة المجتمع، قبل أن يأتى أحد أبناء القرية ليثير الزوبعة، من احتمال عودة أحد المساجين ظلماً، لينتقم من ظالميه، تغيرت القرية فى لحظات وفضحت المسكوت عنه، رغم أن السجين مات منذ فترة، لكن القرية الصغيرة تحركت وعرفت ووعت، ثم تلت هذه المسرحية مسرحيتان مهمتان هما: «الحصاد»، و«الهلافيت»، وهما ذروة تلك المرحلة، وكانت تجربة العرض تتم فى قالب مسرح داخل المسرح، بما يشبه سهرة ريفية، وعبرا العملان عن الانفعالات المكبوتة والأحزان والقهر والمهانة.

فى مسرحية «الهلافيت» الرجال الذين يعملون فى أعمال وضيعة تهين كرامتهم وشرف نسائهم ويعملون فى أوقات فراغهم مضحكين للسادة وأتباعهم بغير أجر، لكنهم – أى الهلافيت – لم يتوانوا لحظة فى التمرد وإخراج الانفعالات المكتومة، كان محمود دياب فى تلك الفترة يعتبر موضوعه المفضل بل الوحيد هو القرية، فعبر عنها بصدق وبساطة شديدة العمق، ففلاحيه من روح ودم وهو قادر على سبر أغوارهم بغية الوصول لأدق المشاعر، وأعقد الهموم التى تؤرق هؤلاء البسطاء، والقرية فى مسرح محمود دياب، قرية مصرية خالصة وهامشية، شخصياتها مقهورة من المرارة وقسوة الواقع، فلاحوها لا يملكون شيئاً، وربما لا يملكون أنفسهم.

كان هاجس «دياب» فى تلك المسرحيات، بل فى أغلب منجزه المسرحى هو الجمهور، فى مسرحه: النص وتجربة العرض، لا تتم إلا بمشاركة إيجابية من المتفرجين، من ثم إدانة بعض الشخصيات فى المسرحية ونقد مواقفهم، فإن ما يحدث على خشبة المسرح، لم يعد كلاماً مجانياً، أو مبعثراً على الورق أو صوتا بلا معنى على المسرح.

منذ مسرحية «المعجزة» القصيرة والدالة التى كتبت فى مطلع الستينيات، إلى مسرحية «الأرض لا تنبت الزهور»، مروراً ب «باب الفتوح، رسول من قرية تميرة، قصر الشهبندر، أهل الكهف»، كل هذه المسرحيات وغيرها، كانت كالنبوءات وتحققت كل تنبؤات محمود دياب التى أطلقها فى منجزه الإبداعى، تحققت على نحو ما على أرض الواقع.

ففى مسرحية «المعجزة» كان مؤلفها يتوقع ما يحدث فى مصر بعد عدة عقود من خصخصة وبيع القطاع العام وسيطرة رأس المال وسياسات السوق، شخصيات هذه المسرحية القصيرة التى كتبت فى العام الذى أعلن فيه عبد الناصر القرارات الاشتراكية فى مطلع الستينيات – أغلبهم عمال ويتكاتفون من أجل شراء المصنع الذى يعملون فيه.

فى مسرحية «أهل الكهف 74» التماثيل التى تمثل رموز العهد السابق من كبار الباشاوات والإقطاعيين واللصوص يتحركون فى أول فرصة ليستولوا على المكتسبات التى حققها البسطاء وثوار يوليو، وفى مسرحية «قصر الشهبندر» الذى يأوى الفلاحين والطلبة، يريد تاجر ثرى شراء القصر وتحويله إلى «أوتيل» خمس نجوم وفندق سياحى ويطرد من يأويهم القصر.

وفى مسرحية «رسول من قرية تميرة» التى كتبها دياب عقب حرب أكتوبر، ترسل القرية أحد أبنائها إلى القاهرة – أثناء الحرب – لمقابلة أحد أفراد القيادة للاستفهام عن مصير أبنائها المقاتلين، وعن أحداث الحرب، وعن مصير الجمعية التعاونية، عن موقف أمريكا، بينما يستولى أحد أثرياء القرية – بحجة مزورة – على قطعة أرض ملك ابن أخيه الذى يقاتل على الجبهة.

إن الدلالات واضحة والرمز بسيط يسهل إدراكه وفهم مغزاه، وحين يلجأ «محمود دياب» إلى التراث والتاريخ يؤكد على فكره وتنبؤاته ويحذر بقراءة واعية للواقع المصرى والعربى، ففى مسرحية «باب الفتوح» التى كتبت عام 1971، ينطلق «دياب» من اللحظة الآنية، كانت القدس قد سقطت فى يد الاحتلال الإسرائيلى، ومعها عدة مناطق فى الشام ومصر، يلجأ الشباب الذى يعانى من عدة أزمات – فى النص – إلى عهد صلاح الدين الأيوبى، تحديداً لحظة دخوله القدس منتصراً، يدخل بطل المسرحية أسامة بن يعقوب القادم من بلاد الأندلس التى تعانى التشرذم وضعف وفساد الحكام، يلح «ابن يعقوب» فى مقابلة صلاح الدين، وقد هاله أن أبواب القدس أغقلت أبوابها أمام العامة، ودخلها كبار التجار والعسكر، كان الفتى الأندلسى يأمل فى هذه اللحظة أن يزاوج الفكرة بالقوة، كان يأمل وصول كتابه إلى صلاح الدين الذى هو دستور فى الديمقراطية وسيادة القانون، كان يأمل أن يقول للقائد المنتصر: إن من حق الناس أن تختار الحاكم بحرية، أن تعطى البيعة للأحكم والأعدل والأكثر إيمانا بقضايا الناس وأن لكل فرد فى الأمة حق معلوم فى المأكل والملبس والسكن وطلب العلم.

ينحت محمود دياب المجرى الأساسى فى منجزه المسرحى، فكرة التحذير وطرح القضايا المصرية، وتجىء مسرحيته الأخيرة «أرض لا تنبت الزهور»، وفيها يعود دياب إلى أسطورة – ربما لأول مرة – فى التراث العربى القديم، بطل هذه المسرحية «الزباء» «ملكة تدمر» التى تشبه أبطال التراجيديا الإغريق، مضت إلى حتفها، حين رفضت حب قائد جيشها أو الاستماع إلى نصحه، وفتحت أبواب المملكة لكل غريب، وأرسلت إلى عدوها يتحدث باسمها وأحاطت نفسها بمستشارى السوء، وعلى جدران قصرها صور الأعداء فلقيت مصيرها المأساوى، ويؤكد الكاتب على أن الأرض التى تروى بالدم والحقد لا تنبت زهرة.

هذا الكاتب أحب بصدق، لم يكف يوماً عن طرح رؤاه الثاقبة والتحذيرية التى رآها أمامه مجسدة على أرض الواقع، لأنه فنان صادق عبر عن والحال الذى آل إليه الواقع المصرى والعربى.

75 عاماً تمر على ميلاد محمود دياب، وفى أكتوبر بعد القادم يمضى على رحيله ربع قرن، أما آن لنا أن نجمع رؤاه، وأن ينشر مشروعه كاملاً؟!، سؤال أوجهه لكل المؤسسات الثقافية المصرية.

محمد رفاعى

وقائع موت كاتب مسرحى!!

يبدو لك حين تلقاه لأول مرة كأنه خرج للتوه من حائط من حوائط طيبة، حيث تسكن الملوك فى البر الغربى. أو كأنه فكت عنه شرائط التحنيط وخرج إلى زمننا هذا صافقا خلفه تابوت النسيان، بعد أن مكث فى دهاليز التاريخ قرونا يتأملها ويحاورها.

بطوله الفارع وسمرته المحببة وابتسامته الساخرة يأسر قلب من يلقاه، فلا يملك من يعرفه إلا أن يحبه. محمد نصر يس.. كان يمكن أن يكون من كبار الشعراء، لو أنه اهتم بما يهتم به الشعراء و كان يمكن أن يكون أحد كتاب المسرح المبرزين لو لم تتوزعه اهتمامات أخرى. ولولا أنفة حالت بينه و بين مصادقة المرضى من النقاد بل أتيحت له فرصة المشاركة فى أفلام سينمائية هامة، وحين وقف أمام.(الكاميرا) لم ترهبه العدسات ودخل الحالة الفنية مزاحما النجوم.

وكان اهتمام محمد نصر بالتراث الشعبى وعلى وجه الخصوص التراث الشفاهى الغنائى لا يعادله إلا اهتمامه بالمسرح، وبأصدقائه من كتاب ومطربين وصعاليك

حين تعرفت عليه ، اجتذبنى إليه اهتمامه بضيوفة من الشعراء ممن يفدون إلى قصر ثقافة قنا للمشاركة فى الأنشطة التى كان يخطط لها حين كان منتدبا لإدارة قصر الثقافة. ثم جمعتنى به صدفه جميلة حين أمضينا أشهرا نتثقف فى كتابة وإخراج المسرح فى دورة متخصصة أيام كانت هيئة قصور الثقافة تغرد خارج سرب الدولة وتعنى بتثقيف الرواد.

وفى أثناء الدورة ذهبت لأداة الصلاة فى مسجد قريب وغفلت عن حقيبة يدى فسرقت وكانت بها أوراقى وقروشى ومفاتيح بيتى. وخرجت أقصد قريبا لى بالفاهة أستقرضه ما يوصلنى بيتى، ولم يخرج خلفى إلا محمد نصر، وقرب الباب متردداً وكأنه سيرتكب كبيرة، دس فى جيبى شيئا وقال ساخرا : ماقلتلك بلاش صلاة فى الجوامع... أهم سرقوك يا مولانا وكما دسه فى جيبى كان مبلغا كافيا من المال، لكنه دس فى قلبى شيئا آخر لا يقدر بمال.

إن معظم أبناء جيلى من الشعراء والكتاب لم يكن لكثير منهم ذلك الإبداع المبهر الذى يلفت إليه الجوائز و الدراسات القدية، لكنهم كانوا صناع ثقافة، ومؤسسين لحركة ثقافية .فقد يعكف الواحد منهم على الإعداد لندوة أو أمسية شعرية جابرا أخطاء وتقصير الموظفين من أجل إنجاح النشاط ويترك ما بيده من مشروع قصة أو رواية أو مسرحية أما محمد نصر فلم يكتف بالنشاط الثقافى، بل استدرج مثلى ومثل سعد عبد الرحمن إلى العمل السياسى. وتفرغنا لما هو أهم وما نحبه ونجيده، لكن محمد نصر أبت عليه إنسانيته أن يتخلى عن الحزب حتى بعد أن تبين له إصابته بالشيخوخة المبكرة.

لم تكن طموحات محمد نصر الأدبية على قدر طموحاته الإنسانية والوطنية. كان يطمح أن يقدم لمصر شيئا... كان يطمح أن يكون صديقا لكل من يلتقى به من أهل الفن والأدب. وكان صديقا مخلصا لكل من عرفه من الأدباء والفنانين.

قليلة لحظات الفرح التى شاركته إياها، كثيرة كثيرة ساعات الألم والمرارة التى جمعتنا... كان يبتهج كطفل حين يقرأ سطرا نشر عن مسرحية له... أو خبرا ورد فيه اسمه ولا أستطيع أن أصور ابتهاجه حين التقينا للمرة قبل الأخيرة، لحضور مناقشة رسالة دكتوراه قدمت بجامعة المنيا، وقد اتخذت من كتابتنا المسرحية مادة للدراسة. كان متجليا كصوفى، لامعا كنجم كوميديا ساخرا كفيلسوف ... حتى أنه استقطب صديقنا الجاد جدا زكريا عبد الغنى ... وجعله يضحك من قلبه ... كما لم أره يضحك من قبل... وكان ينفعل ويغضب حين يشعر بمرارة عدم فهم البعض لما يكتبه وعدم تقديرهم له.

لم يكن محمد نصر شاعرا كبيرا ولا قاصا مرموقا ولا كاتبا مسرحيا فذا... لكنه كان كل هؤلاء – من وجهة نظرى – لأنه امتلك عنصرا نفتقده فى كبار الشعراء... والقاصين المرموقين وكتاب المسرح الأفذاذ هو إنسانية المبدع.

كانت مصر... حبه الأول والأخير... إليها اتجهت بوصلة إبداعه المسرحى... فمن تاريخها القديم «انتصار حورس»... ومن السيرة الهلالية استقى «دياب ملكا»... ومأساة سعدى... وكانت أعماله كلها محاولة للنبش فى جراح التاريخ تقصيا لألم الحاضر.

رحم الله الكاتب المسرحى محمد نصر يس

درويش الأسيوطى

مسرح الصورة

■ د. نبيل الحلوجى

عندما ننصت إلى الموسيقى فنحن لا نقتصر على الاستماع إلى الأصوات التى تتألف منها هذه الموسيقى من تتابع الصوت المسموع أو تجميعه؛ سنستمع كذلك إلى تجارب خيالية لا تمت إلى عالم الصوت بأية صلة، لأنها تجارب رؤية وتجارب حركة، كذلك الشعر؛ فهو ليس مجرد استحضار أصوات تسمع وتتردد فى القصيدة، لأننا نستمع إلى الشعر بخيالنا الذى نستطيع أن نحصل منه على تجربة تضم أصواتاً ورؤى وإحساسات لمسية وحركية مجتمعة.

أما الكلام الذى هو مجرد نسق من الإيماءات يتميز بأن كل إيماءة تحدث صوتاً متمايزاً نستطيع إدراكها بواسطة الأذن والصورة ظاهرة بصرية تتعلق بالجهاز البصرى، كما تتعامل مع التجارب الخيالية من ناحية أن الرؤيا ظاهرة ذهنية.

فمسرح الصورة كائن حى مكوَّن من إحساسات لمسية وحركية مع مدركات الأذن والعين والخيال والوجدان، لأنه مسرح لا يقصد التعامل مع السرد اللفظى بسياقه الترتيبى، بل ينحو إلى الانطباعات الحسية المكثفة لدى الجمهور.

كما أن المسرح، بحكم طبيعته السمعية والبصرية، يمثل عملية تأثير متبادل بين نظام العلامات الأيقونية، ونظام العلامات الرمزية.

وقد قدمت جوانب كثيرة من هذا النوع المسرحى من خلال تجربتى المسرحية فى عرض مفونية لير"، فقد التقيت بالمخرج أسفل لوحة "العشاء الأخير" بمدينة الفاتيكان حين كنت متفرغاً لحصولى على جائزة الدولة للإبداع، ناقشنا مفهوم الإبداع على أساس كيفية تقديم إبداع مسرحى موازٍ بعد أن أثارتنا الصورة، وكان القرار هو العرض حين عودتى من إيطاليا إلى مصر، وبدأ بالمنضدة "عالم لير" مع عناصر أخرى من أعمال دافنشى؛ خاصة الطرد من الجنة، واكتملت بنائيات الصور سعياً إلى تصوير وتمثيل مدلول الحدث، حيث إن تلك الصورة تمثل حصاراً للفضاء المسرحى سواءً بأدواتها مِن أشكال ذات ألوان وأضواء، أو حركات تكوِّن الجمل المرئية. فمسرح الصورة Billedst of Teatre كائن بعناصر جسمية وجوهرية لا مادية مع المفاهيم الميتافيزيقية التى يتعامل معها بصورة متعاقبة Juxta Position والميتاتياتر Meta Teatre وعروض الفن التشكيلى، والإيقاع الحركى كأحد سماته؛ حيث إن أى عرض يجرى فى فراغ.

إن كل لحظة نعيشها هى صور، فلم تبخل علينا الحياة فى ذلك، وقد أكرمتنا التقنيات بأعاصير من الصور محمولة على وسائط عديدة مثل أقراص الـ" CD"أو الشبكة العنكبوتية " الإنترنت" تبث عجائب الصور المصنَّعة والخيالية، وكل ما يمكن أن يثير التوتر أو الانسجام، أو حتى صوراً قد تدفعك للقتل، مع إمكانيات التجسيم والتعميق، ولم تبخل وسائل الإعلام علينا؛ بل تكرمنا كل طرفة عين بسيل من الصور، ومنا من اكتأب حين رأى الكثير منها سواء أكانت لإنسان قُتل أو رقص، وصور أخرى لا عزاء للرجال فيها، صور لتسليع الفن والجسد والدين، مع ألعاب Play Stationوالهاتف النقَّال، والسينما بأنواعها، أو صورة واحدة من فيلم مثل " United 93"وصورة السائر على سطح القمر.

ونحن نطلق كلمة صورة فى حياتنا العامة على اللوحة المرسومة أو الفوتوغرافيا أو الصورة المحمولة على شريط أو من خلال أشعة كوسيط أو الأيقونة والمخطوطة والإفرسكو والفسيفساء والتمبرا والصلابة سواء بالرسم أو الحفر.

لقد تطوَّرت الصورة بعدما كانت خربشات أو رسماً وتخضيباً مثلما فعل الإنسان الأول، كما أن الصورة هى الحقيقة فى الفكر والمعتقد المصرى القديم، كما أنها ترتبط بالإبداع الشعرى –كما ذكرت– حيث يتألف النص من علامات تصويرية، فـ "هوراس" اعتبر أن الشعر هو التصوير و"مالارميه" ذكر أنها هى القوة المطلقة فى الشعر.

كما أن الكتابة تتصل بالتشكيل من حيث بداية وجودِها؛ حيث كانت فى مرحلتها الأولى مصوَّرة، كما أن اللغة ترتبط بالتشكيل.

والصورة المطلقة فى الخيال الحر بدون وسيط خارجى تأتى من تيار الوعى، وكذلك "تفاعل وجدان ومخيلة الإنسان سواء فى حالة اليقظة أو الأحلام... حيث تأتى صور وأحداث متحركة من العقل الباطن للإنسان، وعند استيقاظه يتذكرها فى الغالب، وتتراءى كما رآها فى النوم أو محرَّفة أو ناقصة، ويطمسها تدريجياً عقله الواعى".

والصورة سواء كانت "جسمية Forma Co roralis أى الشكل الجسمى للشىء أو الصورة الجوهرية Sub- Forma statantiallis كمجموعة خواصِ الشىء المعقولة، أو ما يميِّز الشىء، والتى تقابلها الصورة العرضية أو الصورة اللامادية Forma Immateriali بصفتها الصورة المستقلة عنها، أو الصورة المادية Forma Materialis التى تقوم فى المادة وتعتمد عليها.

والصورة الميتافيزيقية Forma Mey aphysicalis بمعنى الماهية النوعية للشىء أو الصورة النوعية Forma Specifica التى تميز الشكل النوعى: حيوان أو نبات أو جماد".

والصورة المسرحية هى معظم ذلك من حيث المادة أو الوسيط لتحقيق المضمون من خلال الشكل، هذا المضمون محمَّل بدلالات موجَّهة للمتلقى؛ حيث إن المسرح من خلال صوره لا يقدم العالم نقلاً بل صياغة، ولا أقصد بالصورة المسرحية الديكور، ولا حتى السينوغرافيا بشكل مباشر، بل إن السينوغرافيا هى فن لصناعة أجزاء وعناصر كثيرة من الصورة المسرحية بعنصريها المادى الذى يشكلها والصورة التى تحمل ديناميكية وإمكانيات تعبيرية تُحكى بلغة خاصة.

وقد استفاد مسرح الصورة من الفن السينمائى الذى أُسس على فن التصوير الفوتوغرافى؛ خاصة وأن السينما يمكن من خلالها إجراء عمليات التوليف واختراق الأزمنة والمتقابلات، وعمل متوازيات للأحداث، وترتيب الأعماق والتركيز؛ هذا مع المحاولات الرقمية التى اقتحمت السرح. كل ذلك لتسهيل التصوُّر المراد التعبير عنه، وقد استفادت بها عروض مسرحية مصرية نذكرها بكل تقدير، وهذا حق لمبدعيها، ونستبعد عروضاً لآخرين شاهدنا صورها هناك قبل أن نشاهدها هنا.

فالسينوغرافيا تحقق الصورة الثلاثية الأبعاد، ولا يمكن فصل العمارة عن ذلك، وأقصد هنا الفضاء كجزء حيوى تعيش فيه الصورة؛ سواء تكوَّنت من شخصيات أو عناصر بنائية أخرى "فالصورة المكانية على خشبة المسرح ليست ديكوراً محضاً، إنها صورة مرئية فعَّالة تكمل عالم المسرحية... فى الفضاء، ومعرفة كيفية إطلاق الفضاء يتطلب فهماً من جانب السينوغرافى للنُظم المختلفة لصناعة المسرح"، فحين قمت بتقديم تصورى السينوغرافى لافتتاحية عرض "الأم شجاعة" مزَّقت الصورة ولكن داخل صورة محكمة البناء تتكون عناصرها من: البرج، والإضاءات الجانبية مع العمق والإسقاط المتحرك؛ فتحولت الصورة التوثيقية لحروب من العالم كذاكرة بها فراغات تحتمل مآسى أخرى. كما أن بالعرض لقطات هى بمثابة صورة بالأبيض والأسود مع تراكيب ملونة سواء بالقطع أو باللقطات المكبرة إلى غيره.

وهذا يمكن أن أطلق عليه السلم الموسيقى. فالتخطيط الذى أقوم بإعداده هو مفتاح سواء كان فى أعلى السلم أو أدناه.



ليس من أنواع الحوار حتى أشده عبقرية، حوار يمكن أن يحرك المسرحية إلى الأمام إذا لم يكن من هذا النوع الذى يدفع الصراع ويتقدم به باستمرار، والصراع وحده هو الذى يستطيع أن يتولد عنه صراع آخر.

المراجع

د. مصطفى يحيى: الإنسان والصورة.
عبد المنعم الحنفى: المعجم الفلسفى.
باميلا هاورد: ما هى السينوغرافيا، ترجمة: د. محمود كامل.



فى مسارح أوربا.. رمضان كريم ولو كره جورج ديفن

فى بعض المناسبات الدينية الإسلامية، وخاصة فى شهر رمضان المبارك تغلق بعض دور المسرح والسينما أبوابها، قد يبدو هذا مفهوماً وطبيعياً فى بعض الدول العربية والإسلامية، ولكن غير المفهوم أن يحدث هذا فى الغرب، فى بعض دول أوربا وأمريكا..

من بين ما تناقلته وكالات الأنباء مؤخراً، ومع حلول شهر رمضان، أن بعض القاعات المسرحية فى أمريكا وبريطانيا أغلقت أبوابها – والسبب – خوفاً من أى اعتداءات قد تقوم بها بعض الجماعات الإسلامية التى يصور لها دينها أن ما يعرض فى هذه القاعات (حرام) ويجب عليها أن تغيره، ولا تقف (الادعاءات) عند هذا، بل تذهب إلى أن القضاء على هذه المسارح يعدّ – من وجهة نظر هذه الجماعات – نوعاً من الاحتفال بالشهر الكريم الذى يذكرهم بما يأمرهم به دينهم من سفك دماء، ومحاولة فرض شريعتهم بالقوة، وقد ذكر (جورج ديفن) مدير بالمسرح الوطنى بلندن أن الحل الأمثل لاتقاء شر هؤلاء (الرعاع) – على حد وصفه – هو إغلاق المسارح حتى نهاية هذا الشهر حفاظاً على سلامة القاعات والعاملين بها والجمهور!.

مستر «كيث واجنر» مدير مسرح نيويورك لا يتفق مع تلك النظرة المتجنية والمهووسة، فهو يؤكد أن ما يتردد كل عام مع استقبال شهر رمضان ليس صحيحاً، مضيفاً أن هذا الشهر يزيد المسلمين تقوى وإيماناً، ويهدىء من نفوسهم، مشيراً إلى أنه لا يتذكر حدوث أية اعتداءات فى أى مكان خلال هذا الشهر من قبل، ومطالباً بالتوقف عن بث هذه الادعاءات التى وصفها بـ – المغرضة – التى يروجها ويستفيد منها بعض الأشرار.

وعلى جانب آخر يلجأ البعض إلى تقديم عروض خاصة خلال هذه الفترة يسعى أغلبها إلى تشويه الشهر وأهله من المسلمين، بل وتسعى إلى تشويه الإسلام ذاته كدين، ومثل المسرحية المأخوذة عن فكرة للصحفى «بورتز» والتى تشبه المسلمين بالصراصير التى لا تأكل بالنهار، وتتناول طعامها ليلاً، والتى تعرض فى أحد مسارح الغرب الأمريكى، هذه النظرة التى عابها النقاد لتفاهتها وسطحيتها أسهمت – على الجانب المقابل – فى استفزاز فريق آخر قام بدوره بتقديم عروض مضادة، منها ما قام به مسرح «يورك» بلندن، الذى أعاد عرض مسرحية (الفلوجة) والتى تتناول الفظائع التى يقوم بها الجيش الأمريكى وتابعه البريطانى فى العراق، فاضحة ما تقوم به هذه الجيوش الظالمة من تشريد آلاف الأسر وقتل الآلاف مستندة إلى حجج واهية.. كما تقوم بعض المسارح فى أمريكا وبريطانيا ومنها مسارح «يورك» بعمل موائد رمضانية تقدم (إفطارا وسحوراً) كمحاولة لمشاركة المسلمين الاحتفال بشهرهم الكريم..

جمال المراغى

مارشا نورمان.. طفولة متقشفة صنعت كاتبة

تعد مارشا نورمان المولودة فى21 سبتمبر عام 1947 واحدة من ألمع الكاتبات المسرحيات الأمريكيات، تكتب للمسرح و للتليفزيون وللسينما بجانب كتابتها للرواية كما تكتب أيضا الأشعار لعروض برودواى الموسيقية. كمسرحية الحديقة السرية (thesecret) التى حصلت على جائزة طونى، إلى جانب نصوص الباليه كالبشرة الأرجوانية (the color purple).

ولدت مارشا لأبوين مسيحيين متعصبين للغاية فى ولاية كنتاكى، و فى طفولتها لم يكن مسموحا لها أبدا باللعب مع أقرانها أو مشاهدة التليفزيون أوالذهاب للسينما، وتعتقد مارشا أن هذه الطفولة المتقشفة التى فرضت عليها العزلة قد ساهمت فى دفعها فى طريق الكتابة، وأنها لولا هذه الطفولة تحديدا لما تحولت إلى أن تكون كاتبة، فقد كان مسموحا لها فقط فى طفولتها بالقراءة والعزف على البيانو، وارتياد المسرح بين الحين والآخر درست مارشا نورمان الفلسفة فى جامعة (agnes scott) وبعد تخرجها عملت كصحفية فى جريدة محلية صغيرة فى بلدتها (louisiville) كما نجحت فى الكتابة لتليفزيون ولاية كنتاكى التعليمى.

كتبت مارشا مسرحيتها الأولى «الخروج etting out » واستطاعت أن تدفع بها إلى مسرح بلدتها المحلى، تعرضت مارشا فى مسرحيتها لسيدة شابة خرجت توا من السجن بعد ثمانى سنوات قضتها عقابا على حفنة من التهم كالسرقة والقتل الخطأ، وهو ما عكس خبرة مارشا فى التعامل مع المراهقين الفاسدين الأحداث أثناء عملها فى مركز علاجى تابع لمستشفى كنتاكى.

أتاح لها عرض مسرحيتها «الخروج» السفر إلى ولاية نيويورك، حيث استمر من هناك فى مراسلة مسرحها المحلى فقدم لها مسرحيتها التالية «سيرك فالنتين circus valentine » عام 1979.

أما مسرحيتها التالية «الليل يا أمى night.mother » فقد حولت مارشا من مجرد كاتبة محلية مجهولة إلى كاتبة ذائعة الصيت. خصوصا بعد أن حصلت على عرض جيد فى أحد مسارح برودواى، إضافة إلى تحويلها إلى فيلم سينمائى. أكسبت هذه المسرحية مارشا نورمان الشهرة والتقدير ككاتبة مسرحية جيدة تنتمى إلى تيار المسرح النسوى والحركة النسوية ككل لقد جاءت مسرحيتها الكئيبة التى تناولت موضوع الرغبة فى الانتحار وفقدان الأمل والإيمان، كنقطة تحول فى حياة مارشا خصوصا بعد نيلها لجائزة بوليتزر العالمية عام 1983 وحصدها لجائزتى سوزان سميث وطاولة الدراما، استعانت مارشا فيما بعد برواية الفرنسى هودجيسون بورنيه «الحديقة السرية» فقامت بتحويلها إلى عرض موسيقى فاز بجائزة طونى لعام 1991.



تابعت مارشا كتابتها للمسرح إضافة إلى الكتابة لمسرح الموسيقى، حيث كتبت المسرحية الموسيقية ذات الإنتاج الضخم «الحذاء الأحمر» كما كتبت المسرحية الموسيقية «الليبريتو» لأوبرا بعنوان «البشرة الأرجوانية».

من مسرحياتها أيضا «مسافر فى الظلمة 1984 الوصى على الثروة 1987 «الغسالة الكهربائية» «المسبح» 1990 « سارة وأبراهام» 1991 وغيرها من المسرحيات التى كشفت عن أصالة إبداعية كبيرة.

ورغم أن غالبية الكتابات النقدية تضع مارشا ضمن الكتابة النسوية الجديدة فى الولايات المتحدة الأمريكية حيث إن كتاباتها غالبا ما تكون الأنثى محورا لها مثل «الخروج» و«الليل ياأمى» فإن الكتابة التى تكتبها يمكن أن نضعها ضمن تيار الواقعية الجديدة الذى عبر المحيط الأطلنطى فى نهايات الستينيات، واستطاع أن يتطور فى الدراما الأمريكية الحديثة. إن أغلب مسرحيات مارشا – خصوصا غير الموسيقية – تتناول العالم الحميم لأشخاص لا يمكن أن نضعهم ضمن طبقة اجتماعية ما، هم غالبا أشخاص مهمشون عرقيا كالسود، أو جنسيا كالنساء ،أو طبقيا كالفقراء ساكنى الأحياء الفقيرة ، أوهم كل ذلك؛ فى نفس الوقت.

فى مسرحية «الليل ياأمى» مثلا، تبدأ المسرحية بجيسى – بطلة المسرحية أو بالأحرى اللابطلة – باحثة فى أركان شقتها البائسة عن مسدس أبيها المتوفى، عازمة – وبإصرار – على قتل نفسها، رغبة منها فى التخلص من مرارة إنهاء زواج دام لسنوات – بلا مشاعر – بالطلاق، والتخلص من الإحساس بالذنب تجاه ابنها الوحيد الذى يغيب طول المسرحية بسبب خضوعه لعقوبة السجن لكونه مجرد لص تافه كما تقول أمه، وللتخلص من فشلها الدائم فى الحفاظ على عمل لفترة طويلة بسبب تغير السوق وحاجاته اليومية.

ورغم أن جيسى لا تزال تعيش بجوار أمها، فإنه ما من تواصل حقيقى يجمع ما بين السيدتين رغم تشاركهما فى ظروف عدة (جيسى فقدت زوجها وعائلها بالطلاق وأمها فقدت زوجها وعائلها بالموت)، إن عزم جيسى على الانتحار لا يؤخذ من قبل الأم بجدية لائقة باعتباره قرارا مجنونا، ولكنها رويدا رويدا تبدأ فى الانتباه إلا أن قرار جيسى لا رجعة فيه، ومع ذلك فإنها لا تستطيع أن تفعل شيئا بإزائه، ورغم عجزها عن التدخل فإن جيسى نفسها هى التى ترجع عن الفعل، ولكن ذلك لا يكون بسبب إحياء أمل ما، أو إيجاد مخرج ما، وإنما يكون ذلك بسبب اليأس الشامل الذى يذكرنا بيأس شخصيات مسرح العبث لولا الحس الاجتماعى العنيف الذى يحيلنا أكثر إلى خشونة مسرح هارولد بنتر، وإبما للكاتب المسرحى الأمريكى الأشهر يوجين أونيل.

وأخيرا فقد جاء فى حيثيات منح جائزة البوليتزر عن مسرحيتها «الليل ياأمى» أن مسرحية مارشا نورمان «الليل ياأمى» يمكن نعتها بالصدق والصلابة والشفافية والنفاذ إلى الأماكن المعتمة للذات البشرية، كما أنها حميمة وممسرحة فى الآن نفسه، وهى فوق ذلك شديدة الذكاء والاستبطان... لقد شاهدنا شيئا – حين عرضت هذه المسرحية – لم نشاهده من قبل : لقد استمر الجمهور يصفق حتى بعد إضاءة الصالة وخروج الممثلين من على خشبة المسرح، كأنما كان المشاهدون فى انتظار أن يعود الممثلون وينضموا إليهم.

حاتم حافظ

مســـرحنا

السنة الأولى - العدد 11 - الاثنين 2007/9/24

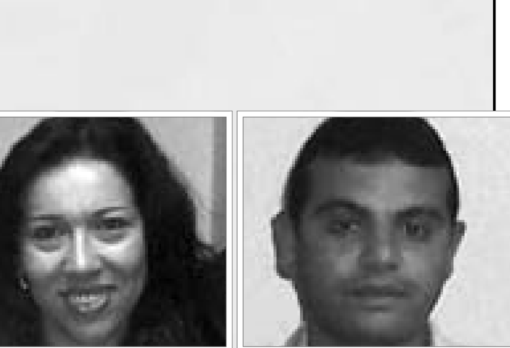
نصوص مسرحية



نص مسرحى جديد لصمويل بيكيت

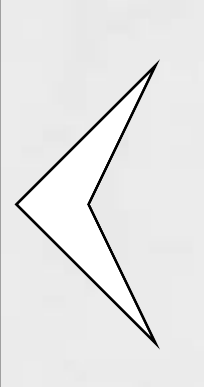
كرسى هزاز

كان عشقه لأعمال بيكيت وشخصيته هو ما دعاه لإنشاء مشروع أطلق عليه «عدوى بيكيت»، كما أنشأ ورشة أسماها «لابو بيكيت» لفنون العرض المعاصرة، ضمت عدداً من الهواة الذين حصلوا على دعم لإنتاج هذه المسرحية، كما قام مخرج «كرسى هزاز» بترجمة النص هو وفاطمة الزهراء الصغير ليحققا تواصلاً إبداعياً يصل روح النص بالعرض، وقد عرضت المسرحية ضمن مشروع «عدوى بيكيت» بمناسبة مرور مئوية بيكيت، عاشق الحياة، وتعد «كرسى هزاز» هى أول إنتاج للمختبر الذى أقامه المخرج يوسف الريحانى مع مجموعته. «مسرحنا» تقدم هذا النص القصير احتفاءً بإبداعية يوسف الريحانى وفاطمة الزهراء، وإجلاءً لروح بيكيت فى مئويته.



■ ترجمها للعربية

يوسف ريحانى فاطمة الزهراء الصغير





كرسى هزاز

■ م – امرأة على كرسى هزاز ■ ص– صوت المرأة مسجلا

تصعد الإضاءة على المرأة، وهى فى مقدمة الخشبة على مبعدة قليلة من منطقة الوسط. الكرسى الهزاز فى حالة ثبات.

(صمت طويل)

م : مزيدا
صمت. الصوت المسجل واهتزاز
الكرسى فى آن واحد.
ص : حتى ذاك اليوم أخيرا
نهاية يوم طويل
حيث تقول
لنفسها تقول
لمن غيرها
الزمن الذى تنهيه
الزمن الذى تنهيه
نهاية تيه
من هنا .. من هناك
كل العيون
كل الأمكنة
فوق .. تحت
بآخر تتربص
بآخر مثلها
كائن آخر مثلها
تقريبا مثلها
تائه مثلها
من هنا .. من هناك
كل العيون
كل الأمكنة
فوق.. تحت
بآخر تتربص
حتى ذاك اليوم أخيرا
نهاية يوم طويل
حيث لنفسها تقول
لمن غيرها
الزمن الذى تنهيه
الزمن الذى تنهيه
نهاية تيه
من هنا.. من هناك
كل العيون
كل الأمكنة
فوق .. تحت
بآخر تتربص
بروح أخرى حية
روح واحدة أخرى حية
مثلها تائهة
من هنا.. من هناك
كل العيون .. مثلها
كل الأمكنة
فوق .. تحت
بآخر تتربص
بآخر مثلها
تقريبا مثلها
تائه مثلها
من هنا.. من هناك
حتى ذاك اليوم أخيرا
نهاية يوم طويل
حيث لنفسها تقول
لمن غيرها
الزمن الذى تنهيه
نهاية تيه
من هنا .. من هناك
الزمن الذى تنهيه
الزمن الذى تنهيه
م/ص: **(معا)** الزمن الذى تنهيه
يتوقف الكرسى عن الاهتزاز.
تخفت الإضاءة يبطئ.
صمت طويل.
م : مزيدا
صمت. الصوت المسجل واهتزاز
الكرسى فى آن واحد.

ص: لذلك أخيرا
نهاية يوم طويل
دخلت
أخيرا دخلت
لنفسها قائلة
لمن غيرها
الزمن الذى تنهيه
الزمن الذى تنهيه
نهاية تيه
من هنا .. من هناك
الزمن الذى فيه تدخل
عند نافذتها لتجلس
عند نافذتها بهدوء
قبالة نوافذ أخرى
لذلك أخيرا
نهاية يوم طويل
دخلت أخيرا
عند نافذتها لتجلس
رفعت الستارة وجلست
عند نافذتها بهدوء
النافذة الوحيدة
قبالة نوافذ أخرى
نوافذ أخرى وحيدة
كل العيون
كل الأمكنة
فوق.. تحت
بآخر تتربص
بآخر عند نافذته
بآخرٍ مثلها
تقريباً مثلها
بروح أخرى حية
روح واحدة أخرى حية
مثلها دحلت
مثلها أخيرا دخلت
نهاية يوم طويل
لنفسها قائلة
لمن غيرها
الزمن الذى تنهيه
الزمن الذى تنهيه
نهاية تيه
من هنا .. من هناك
الزمن الذى فيه تدخل
عند نافذتها لتجلس
عند نافذتها بهدوء
نافذتها الوحيدة
قبالة نوافذ أخرى
نوافذ أخرى وحيدة
كل العيون
كل الأمكنة
فوق .. تحت
بآخر تتربص
آخر مثلها
تقريبا مثلها
بروح أخرى حية
روح واحدة أخرى حية
م/ص – (معا) روح حية
يتوقف الكرسى عن الاهتزاز.
تخفت الإضاءة يبطئ
صمت طويل
م : مزيدا
صمت. الصوت المسجل واهتزاز
الكرسى فى آن واحد.
ص: حتى ذاك اليوم أخيرا
نهاية يوم طويل
عند نافذتها جالسة
عند نافذتها بهدوء

نافذتها الوحيدة
قبالة نوافذ أخرى
نوافذ أخرى وحيدة
مسدلة كل الستائر
دون أن تكون فتحت يوما
إلا ستارتها
حتى ذاك اليوم أخيرا
نهاية يوم طويل
عند نافذتها جالسة
عند نافذتها بهدوء
كل العيون
كل الأمكنة
فوق .. تحت
بآخر تتربص
بستارة أخرى مرفوعة
بستارة واحدة أخرى مرفوعة
ولا غيرها
ولا وجه
وراء الزجاج
عيون
كعيونِها تتلهف
لأن تَرى
لأن تُرى
لا
ستارة مرفوعة
كستارتها
تقريبا كستارتها
كستارة واحدة
وكائن آخر هنا
فى مكان ما هنا
وراء الزجاج
روح أخرى حية
روح واحدة أخرى حية
حتى ذاك اليوم أخيرا
نهاية يوم طويل
حيث تقول
لنفسها تقول
لمن غيرها
الزمن الذى تنهيه
الزمن الذى تنهيه
عند نافذتها جالسة
نافذتها الوحيدة
قبالة نوافذ أخرى
نوافذ أخرى وحيدة
كل العيون
كل الأمكنة
فوق .. تحت
الزمن الذى تنهيه
الزمن الذى تنهيه
م/ص : **(معا)** الزمن الذى تنهيه
يتوقف الكرسى عن الاهتزاز.

تخفت الإضاءة ببطء.
صمت طويل
م : مزيدا
صمت. الصوت المسجل
واهتزاز الكرسى فى آن
واحد.
لذلك أخيرا
نهاية يوم طويل
نزلت
أخيرا نزلت
الدرج المعلق
أسدلت الستارة ونزلت
نحو القاع
فى كرسيها الهزاز العتيق لتجلس
كرسى هزاز لأمها
حيث أمها كانت تجلس
لسنوات عدة
مكفنة فى حللها السوداء
فى أبها حللها السوداء

لتتأرجح
تتأرجح
حتى النهاية
نهايتها أخيرا
كما قيل ظلت
لفترة وجيزة ظلت
ولكن مهادنة
ظلت مهادنة
ماتت يوما
لا
ذات ليلة
ذات ليلة ماتت
نهاية يوم طويل
على كرسيها الهزاز
فى أبهى حللها السوداء
برأسها المتدلى
على كرسيها الهزاز الذى مايزال
يهتز بها أبد الدهر..
لذلك أخيرا

نهاية يوم طويل
نزلت
أخيرا نزلت
الدرج المعلق
أسدلت الستارة ونزلت
نحو القاع
على كرسيها الهزاز العتيق
لتجلس
مساند الكرسى .. أخيرا
وتهتز
ثم تهتز
مقفلة العيون
تُقفل
هى .. منذ أمد بعيد
كل العيون
عيون متلهفة
كل الأمكنة
فوق ... تحت
هنا .. هناك
عند نافذتها
حكايةٍ أن تَرى
أن تُرى
حتى ذاك اليوم أخيرا
نهاية يوم طويل
حيث لنفسها تقول
لمن غيرها
الزمن الذى تنهيه
أسدلى الستارة وانهى
الزمن الذى فيه تنزل
الدرج المعلق
نحو القاع
حيث هى الأخرى
الروح الحية الأخرى
لها وحدها
لذلك أخيرا
نهاية يوم طويل
نزلت
الدرج المعلق
أسدلت الستارة ونزلت
نحو القاع
فى كرسيها الهزاز العتيق لتجلس
وتهتز
ثم تهتز
لنفسها قائلة
لا
ليس هذا مرة أخرى

للكرسى الهزاز
لمساند الكرسى الهزاز.. أخيرا
لنفسها قائلة
تأرجح بها من هنا ..
لسخرية الحياة
تأرجح بها من هنا
تأرجح بها من هنا
م/ص: (معا) تأرجح بها من هنا..
يتوقف الكرسى عن الاهتزاز
«إظلام»

ملاحظات

الإضاءة

تنحصر على الكرسى الهزاز.

يوجد مصباح منحصر على الوجه فقط. ثابت ومستقل عن مفاتيح التحكم فى زيادة الإضاءة ونقصانها.

الضوء إما يشمل منطقة اهتزاز الكرسى، أو يكون مركزا على الوجه فى حالة ثبات، أو فى مركز التأرجح.

البداية : يصعد ضوء المصباح على الوجه. وقت طويل ثم تصعد الإضاءة على الكرسى الهزاز.

النهاية : ينطفئ الضوء على الكرسى الهزاز. وقت طويل تظل فيه الإضاءة على الوجه فقط. يتدلى الرأس ويظل كذلك، ثم ينطفئ المصباح.

المرأة

شيخوخة قبل الأوان. شعر رمادى أشعث. عينان واسعتان. وجه أبيض ممسوح التعابير. يدان بيضاوتان تقبضان بشدة على أطراف مساند الكرسى الهزاز.

العينان

تارة مغمضتان وتارة مفتوحتان عن آخرهما، بحيث لا ترمشان. فى المقطع 1 تكونان نصف مغمضتين. فى المقطعين 2 و 3 تزدادان إغماضا، وفى المقطع 4 تغمضان بشكل نهائى.

الملابس

فستان السهرة مرصع من الدانتيلا السوداء، يغطى منطقة الصدر والرقبة بأكمام طويلة. أثناء التأرجح، يعطى لمعانا مع الضوء. قبعة منفوشة، موضوعة بشكل مائل، تعكس الضوء بلمعانها أثناء حركات الاهتزاز.

الهيئة

واجمة، لا تتحرك حتى لحظة تدلى الرأس ببطء، تحت ضوء المصباح.

التأرجح

ضعيف وبطىء، ومعد بشكل ميكانيكى دون أى عون من المرأة.

الكرسى الهزاز

خشب فاتح اللون، أملس، يعكس الضوء أثناء التأرجح. بقاعدة لوضح الأرجل. مسند الظهر قائم، ومساند اليدين دائريتان ومقوستان، وكأنهما مهيأتان للقبض عليهما.

الصوت

أبيض، مجرد من الصدى، باعث على السأم.

التراكيب اللغوية المكتوبة بخط غليظ مائل، تؤدى من لدن الصوت المسجل والمرأة فى آن واحد.

فى كل مرة يزداد الصوت انخفاضا.

وفى كل مرة تزداد لفظة «مزيدا» التى تلقيها المرأة، انخفاضاً.

عند نهاية المقطع 4، لنقل ابتداء من جملة «ليس هذا مرة أخرى» يبدأ الصوت المسجل فى الانخفاض تدريجيا...

● قدم المخرج حسن رشدى مؤخراً مسرحية «زواج عرفى لثلاث ليال» وذلك على مسرح محافظة المنيا ضمن عروض التوعية التى ينتجها مركز النيل للإعلام والاتصال بالمنيا، العرض من تمثيل ضياء قطب، رضا طلبة، أمير نسيم، هيثم حجاج.



سور الكتب

سيـرة تحـولات المسرح الكبرى



■ الكتاب : مسرح الشعب الكوميديا المرتجلة
■ المؤلف: د. على الراعى
■ الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب «مكتبة الأسرة 2006

الكوميديا المرتجلة

تعرض د. الراعى وقت صدور «الكوميديا المرتجلة» لهجوم واحتجاج من قبل توفيق الحكيم ونعمان عاشور ولويس عوض إذ اعتبروا الكتاب سحباً للبساط من تحت أقدام المؤلف والمخرج ومن ثم إعطاء الثقة كاملة للممثل، والبعض الآخر الذى احتفى بالكتاب اعتبروه دعوة صريحة للعودة إلى جوهر المسرح كطقس احتفالى شعبى والبعد به عن مضارب الأدب، وهذه الفترة التى ظهر فيها الكتاب كانت تواكب اجتهاد كتاب المسرح المصرى والعربى فى الدعوة لتأصيل المسرح العربى واللجوء إلى الظواهر المسرحية فى تراثنا مثل الأراجوز وخيال الظل والسامر والحكواتى وكان هدفهم التأكيد على مسرحانية المسرح لا أدبيته وهدفهم أيضا البحث عن شكل يستوعب الخطاب الأيديولوجى الذى كان رائجاً وشائكاً فى أواسط الستينيات من القرن الماضى ألا وهو الماركسية وبذلك كان لابد من توظيف التجربة «البريختية» ومحاولة إنتاجها فى الثقافة المحلية مما أحدث صداماً من جانب أصحاب المنهج القديم – المؤمنون بالواقعية الاشتراكية – حيث يعتبرون هذه الدعوة التى دعا إليها كُتاب الكوميديا المرتجلة قتلاً للمؤلف وتحجيما لدور المخرج.

يبدأ الكتاب بالتعريف بلحظة ظهور «المخايل المصرى» وكان عمله يتلخص بالتأثير بحادثة تقع خارج المسرح لشخصية كبيرة ثم تصبح على الفور موضوعاً لفن الارتجال وكذلك المأزق الذى يقع فيه المتفرج أو قل ينزلق إليه لسانه فيصل فوراً فى صميم العرض.

ثم ينتقل الكتاب للتعريف «بالمحبظين» الذين كانوا يقدمون عروضهم فى حفلات الزواج والختان فى بيوت العظماء وكانت عروض المحبظين تجذب النظر لما تحويه من نكات بذيئة وحركات داعرة.

فى موضع آخر فى الكتاب يقول د. الراعى عن المسرح الشعبى بأنه ليس مهما أن يبهر المتفرج وإنما ينبغى عليه أن يوحى وليس فى ظهور ممثل ما بزى واحد لعدة أدوار ما يخدش الإحساس الفنى لدى المتفرج مرة أخرى لأن عنصر الإيهام عنده ليس مهماً ولأنه لا ينتظر من العرض المسرحى أن يطابق الحياة وإنما يرمز لها ويمثلها تمثيلاً فنيا .

وفى منطقة أخرى من الكتاب يحلل د. الراعى أعمال «جورج دخول » وأعمال غيره من فنانى الارتجال بعناصر فنية أهمها اتخاذ الأعمال للقصة السهلة الجريان أى التى لا تحفل بقواعد معينة يكون هدفها الأساسى جذب انتباه المتفرج وتسليته ومن العناصر الأخرى ما يسميه فنان الارتجال «النمر» وهى مواضع فى القصة المسرحية يسعى فيها المؤلف إلى استخدام القدرة البدنية وخفة اليد وطلاقة اللسان ليقدم عرضا باهراً يجمع بين فن التمثيل وفن البهلوان وفن الحاوى والتمثيل الصامت.

ومن العناصر المهمة استخدام الألفاظ الصارخة والبذيئة على طريقة السباب الفردى أو الجماعى «الردح».

وآخر هذه العناصر الحركة المادية الصاخبة مما يدخل تحت باب «الميلودراما» من قتل وشنق وانتحار ومبارزة وأيضا استخدام الرقص والغناء – الشعبى منه خاصة – وسيلة لإمتاع المتفرجين.

ثم يتحدث د. الراعى عن تأثر مسرح الارتجال بالمسرح الغربى فنجد نصوصاً تتحدث عن ممثلين يؤدون «تابلوه» ويخرجون ويدخلون من تون المسرح.

و عن التحولات التى جرت فى مسرح الارتجال كان بداية وصول جورج أبيض عام 1910 أول فنان عربى يتلقى تدريبا نظاميا فى فن التمثيل وتلاه «عزيز عيد» أول مخرج يرى أن عمله فن قائم بذاته يعتمد على التدقيق وإجراء التدريبات المتصلة ثم جاء تأسيس فرقة «رمسيس» كأول فرقة عصرية ذات كيان صلب واضح، وأدى هذا التحول فى المسرح عموماً إلى سيطرة المسرح النظامى سيطرة تامة على الرأى العام حتى أنه اعتبرت كل محاولة من الممثل للابتكار أو الارتجال أثناء التمثيل جريمة كبرى تم التأسيس لها بجريمة «الخروج عن النص» وتستحق هذه الجريمة عقوبات مثل الإنذار والخصم،.

فى نهاية الكتاب دليل لمجموعة من نصوص المسرح الارتجالى منها «خيانة الأصحاب – الصندوق – ملعوب الكأس» وكلها منسوبة لجورج دخول.

■ **محمد التونى**

فن كتابة المسرحية

فن كتابة المسرحية
تأليف: لاجوس أجري
ترجمة : دريني خشبة
الناشر: الهيئة العامة للكتاب – مكتبة الأسرة 2000م.

«إن التأليف المسرحي فن من الفنون التي لها قواعدها العامة الثابتة، و خطوطها الأساسية التي يجب أن تتوافر كلها في المسرحية بحيث إذا غاب شئ منها أو ضعف تأثرت بذلك المسرحية كلها، أو بدت كالبيت الجميل الذي انهدم أحد أركانه، أو سقطت بعض نوافذه».

يتصور البعض أن الكتابة الأدبية بكل أنواعها غير خاضعة للقواعد التي تتنتظمها وذلك بحجة واهية ، من أن الفن والأبداع هو نوع من اللعب الحر غير المقيد، وذل صحيح لكن الصحيح أيضا أن العمل الأدبي له بناء فني هذا البناء قد يكون جديداً وغير مسبوق، لكنه يوجد قانون خاص بهذا البناء ودائما ما تجئ عملية اكتشاف القواعد تالية لوجود الفن، فكما ذهب قديما الخليل بن أحمد في إبحاثه عن قواعد الشعر وأوزانه بعد أن كان العرب قد قطعوا شوطا طويلاً في الإنتاج الشعري، وكانت مهمة الخليل هي محاولة التعرف علي القانون الداخلي الذي ينتظم تحته هذا النوع من الفن، وكانت النتيجة فيما عرف بعد ذلك ببحور الشعر وقوافيه وغير ذلك مما يتعلق بالبناء الشعري.

في هذا الكتاب – القديم – يقدم المؤلف درسا بليغاً في طريقة كتابة الفنون الدرامية، ليس المسرحية فحسب ، بل يمكن تعميم ذلك علي القصة والرواية والدراما الإذاعية والسينمائية لكنه ذات الوقت كان مخلصا للفن الذي ولدت من عباءته هذه الفنون، وهو المسرح، فالكتاب ملئ باستشهادت هائلة من المسرحيات التي تنتمي لكافة العصور، جاءت هذه الاستشهادات كنوع من التدليل العملي لم يورده المؤف من أراء وتصورات نظرية.

يقع الكتاب في 486 صفحة من القطع المتوسط وينقسم إلي مقدمة بقلم المترجم تستحق واقفة خاصة معها ثم مقدمة الكتاب وأربعة أبواب رئيسية ينقسم كل منها بدوره لما يراه المؤلف من موضوعات تتندرج تحت هذا الباب، وأخيراً خاتمة وعدد من التذيلات الهامة.

يقع الفصل الأول تحت عنوان المقدمة المنطقية أو الفكرة الأساسية للمسرحية والتي يجب أن تكون واضحة في ذهن المؤلف قبل الجلوس لطاولة الكتابة لا يشوبها أي غموض أو إبهام، كما يجب أن تكون مشتملة علي عناصر الصراع والحركة النابضة ويقدم المؤف أمثلة للعديد من المقدمات المسرحية خاصة عند شكسبير فمثلاً المقدمة في روميو جولييت هي « أن الحب العظيم يتحدي كل شئ يقف في سبيله ولو كان الموت نفسه» ويحذر الكاتب من أن تكون الفكرة سيئة أو مشوشة لأنها بالضرورة سوف تتنتج عملاً سيئاً ومشوشاً وأيضا إلا يتخذ الكاتب لنصه فكرتين اساسيتين أو تكون الفكرة عائمة مطاطة لأن ذلك سوف يعرض المسرحيية للفشل الذريع.

من الطريف أن يقدم المؤلف مجموعة كبيرة من المقدمات المنطقية التي يمكن لأي كاتب الاشتغال عليها .

أما الباب الثاني فقد أفرده المؤلف للشخصية المسرحية، موصفاتها وطبيعتها فيجب أن يكون كيانها الجسمانى والأجتماعي والنفسي واضحاً، لا لبس فيه ويعد هذا الباب من أمتع فصول الكتاب، فقد تتناول المؤلف

مسرح الإخوان المسلمين !!

على كثرة ما قرأنا عن الإخوان المسلمين، سواء على المستوى الفكرى أو السياسى، ورغم كل ما نعرفه عن تاريخ النشأة وملابساتها وما اتخذته الجماعة من مواقف من أنظمة الحكم المختلفة بدءاً من العصر الملكى مرورا بالعهد الناصرى وحقبة السبعينيات وانتهاء بالمرحلة الراهنة، فإننا لا نكاد نعرف شيئاً عن النشاط الفنى لهذه الجماعة، وربما اندهشنا أن يكون لها نشاط فنى لما نعرفه عن رفضها للفن وأغلب الأجناس الأدبية.

لكن يبدو أن الجماعة قد حلت هذه المشكلة حين تبنت الدعوة إلى ما أسمته «بالأدب الإسلامى» ورغم اعتراضنا على هذا المصطلح وأنه لا يجوز خلط الأدب بالدين فنصف الأدب بأنه إسلامى أو مسيحى أو يهودى وأن للأدب قوانينه الخاصة التى تنبع من تقاليده الفنية رغم هذا فقد نتج عن هذه الدعوة أدب ينبغى النظر إليه والتعامل معه. وقد استوقفنى فصل يحمل عنوان « مسرح الجماعات الدينية» يتضمن حديثاً عن مسرح الإخوان المسلمين وذلك فى كتاب «المسرح الإسلامى روافده ومناهجه» للأستاذ أحمد شوقى قاسم الصادر عن دار الفكر العربى **1980** واللافت للنظر أن الكتاب غير مقسم إلى فصول بل يحمل عناوين متتابعة من قبيل: الدين والمسرح، الوثنية العربية والمسرح ، الإسلام والفنون ، بوادر تمثيلية فى صدر الإسلام.

وهى عناوين تؤهل لما سوف يطرحه من معالجات للنصوص المسرحية المعاصرة لكن الغريب حقاً هو محاولة الكاتب الدائمة إثبات صفة الإسلامية على كل ما كتب من نصوص مسرحية فى العصر الحديث، بدءاً من مسرحيات أحمد شوقى وانتهاء بما كتبه بعض المنتمين إلى الجماعات الدينية، الأمر الذى جعله يتعامل مع مسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم بوصفها «المسرحية الرائدة للمسرح الدينى» !! لمجرد استدعائها لإحدى قصص القرآن الكريم والأكثر غرابة هو اعتبار مجرد اللجوء إلى التاريخ الإسلامى أو العربى دالاً على إسلامية المسرح وبهذا المقياس أدخل «مجنون ليلى» لأحمد شوقى، و«العباسة» لعزيز أباظة ، و« سر الحاكم بأمر الله » لعلى أحمد باكثير و«ابن جلا» لمحمود تيمور، فى إطار «المسرح الإسلامى» فأين إذن حدود المصطلح وأين تكمن خصوصيته ؛ أو فلنقل : ما هو المسرح غير الإسلامى إذن؟

ويبدو أن هذا المقياس «استدعاء التراث» كان مريحاً جداً للكاتب لأنه مكنه من الحديث عن فرقة إخوان عكاشة وجورج أبيض ورمسيس وفاطمة رشدى بوصفها فرقاً تقدم فى أغلب عروضها مسرحيات إسلامية ومن اليسير فى هذه الحالة أن يدخل فى هذا الإطار ما يسمى بالمسرح المدرسى ومسرحة المناهج.

المسرح الإسلامى
روافده ومناهجه
أحمد شوقى قاسم

وبغض النظر عن كل هذا فإن بالكتاب كثيراً من المعلومات الجديرة بالملاحظة، ومن ذلك ما قدمه تحت عنوان «بوادر تمثيلية فى صدر الإسلام» وإن كان الكلام ينصرف فى الحقيقة إلى العصر العباسى، حيث يذكر أنه فى زمن الخليفة المهدى كان «عبدالرحمن بن بشر» أحد الدعاة يقوم بتجميع المسلمين حوله على مشارف بغداد فوق ربوة وينادى : ما فعل النبيون؟ أليسوا فى أعلا عليين؟ فيقول من حوله: نعم .. ثم ينصب محكمة يكون فيها القاضى ويحاكم الخلفاء الراشدين ومن يليهم من حكام الدولة الأموية ثم خلفاء الدولة العباسية وكان كل واحد منهم يعترف بما يعرضه القاضى من حسنات وسيئات فيأمر بإدخال المحسن الجنة والمسىء النار؛ وهو ما يذكرنا بما فعله نجيب محفوظ فى روايته «أمام العرش» ومن الأعمال المبكرة فى هذه المرحلة «آلام الحسين» وهو عمل أكثر اكتمالاً من ناحية التكوين المسرحى، وقد صار موسمياً، له صفة الاستمرار ويقوم بتمثيله طائفة الشيعة فى مدن فارس وغيرها من الأقطار الإسلامية حيث يجرى الاحتفال السنوى بذكرى مأساة كربلاء؛ وكذلك مسرحية «يوم القيامة» للوهرانى وهى مسرحية فكاهية من ثلاثة عشر مشهداً تصور حلماً وكأن القيامة قد قامت فيخرج الكاتب من قبره حتى يبلغ أرض المحشر فيرى فزع المذنبين من خشية الله ويلتقى بكثير من القدامى والمعاصرين من أدباء وشعراء وملوك وفلاسفة وصوفية.

ثم يأتى إلى ما أسماه بمسرح الجماعات الدينية ويرى أن جماعة «الإخوان المسلمين» وجماعة «الشبان المسلمين» هما الجماعتان الإسلاميتان اللتان كان بينهما وبين المسرح صلة، ومن المسرحيات التى قدمتها جماعة التمثيل بالإخوان المسلمين مسرحية «المعز لدين الله الفاطمى» على مسرح دار الأوبرا الملكية فى أول مايو عام **1946** من تأليف عبدالرحمن الساعاتى وهو – بالمناسبة – شقيق حسن البنا، ويعتبر عبد الرحمن الساعاتى أو عبد الرحمن البنا – كما يقول المؤلف – الدعامة الأولى للفرق المسرحية التى احتضنتها جماعة الإخوان المسلمين. ومن المسرحيات الأولى التى كتبها – قبل تكوين هذه الفرق– مسرحية «جميل بثينة » وقد لاقت نجاحاً كبيراً ليس فى مصر وحدها بل فى كثير من المدن العربية، وقام بإخراجها زكى طليمات ثم سراج منير، وأدت دور البطولة فيها ممثلة الشرق فاطمة رشدى، ومن الإنتاج المسرحى لعبد الرحمن البنا الذى كتبه لفريق التمثيل بجمعية الإخوان المسلمين مسرحية «صلاح الدين الأيوبى» ولا أدرى كيف استطاع كتابتها وبناءها درامياً دون وجود شخصيات نسائية !! وإن كانت لا تخلو من ذكرها والتحدث عنها وعن دورها.

وبالنسبة لمسرح الشبان المسلمين، فقد استطاع الفنان الهاوى محمد عثمان عام **1940** أن يدخل النشاط المسرحى إلى المركز العام لجمعيات الشبان المسلمين وذلك بأن أقنع صديقه وجاره ابن بولاق الدكتور يحيى الدرديرى مراقب عام الجمعية وقتها بأن يمارس هو وفرقته المسرحية نشاطهم إلى جانب الأنشطة الرياضية والثقافية الأخرى التى تمارس فى الجمعية، واختار الفريق فى عروضه الأولى بعض المسرحيات التى سبق تأليفها وعرضها.. وذلك بعد اختزال وحذف الشخصيات النسائية منها !! بما يتفق وشروط الجمعية وكانت مسرحية «عبد الرحمن الناصر» لعباس علام هى أولى المسرحيات التى قدمتها الفرقة، وبعد أربع سنوات وافقت الجمعية على تقديم المسرحية دون حذف الشخصيات النسائية التى قامت بأدوارها الفنانات زوزو نبيل ورفيعة الشال ونعيمة وصفى فتعرضت الجمعية لهجوم شديد من الأزهر ومن الجمعية الشرعية بأن الشبان المسلمين قد خرجوا على الدين ونشروا الرذيلة والفساد.

ومن أوائل الخمسينيات سار على الدرب الفنان فؤاد الطوخى، والعالم الإسلامى أحمد الشرباصى إنتاجاً وافراً من المسرحيات ، ومن المسرحيات التى كتبها أحمد الشرباصى «مولد الرسول» و«مشرق النور» ثم توقف هذا النشاط تماماً عام **1961**. وأخيراً فإن هذا الكتاب جيد بالفعل لأنه يؤرخ لنشاط مسرحى على مدار فترة زمنية طويلة ويقدم كثيراً من المعلومات غير الشائعة حول هذه الأعمال المسرحية مهما كان تقييمنا لها أو ملاحظاتنا عليها.

د. محمد السيد إسماعيل

من أهم أعمال الكاتب المسرحى أن ينسق شخصياته أي أن يحسن توزيع الأدوار على تلك الشخصيات وهذا ما يسمونه التخطيط أو التوزيع أو تنسيق الشخصيات بحيث لا يجعلها من نمط واحد وأن من عجينه واحد



بحسه الناقد والساخر العديد من الشخصيات المسرحية المشهورة، مبينا لكياناتها المختلفة ومرد ذلك داخل العمل المسرحي، ويري المؤلف أن الشخصية المسرحية عنده أهم من العقدة المسرحية ذاتها، إذ أن الشخصية هي التي تصنع عقدتها، فقوة الإرادة في الشخصية هي التي تكون مبعثا للصراع، لذا علي الكاتب أن يعمل دوما علي تنمية شخصياته، ويجعلها قابلة للنمو والتطور.

وكي تقوم للمسرحية قائمة يجب أن توجد بها شخصيتان متعارضتان، و يجب أن تكونا من الشخصيات الصلبة القوية الإرادة التي لا تعرف المساومة في أغراضها، وعلي الكاتب أن يقيم وحدة ما بين شخصياته حتي لو كانت متناقضة و هو ما أطلق عليه المؤلف وحدة الأضداد.

الصراع في أعمل أدبي هو جوهره وروحه النابض وفع المسرح يكون هو الركيزة الأساسية والتي يجب الكشف عنه مع بداية رفع الستار، وقد قسم «لاجوس أجري » في الباب الثالث من الكتاب ، الصراع إلي أربعة أنواع كبري: الصراع الساكن، والصراع الواثب، والصراع الصاعد الذي لا يكف عن الحركة المتدرجة، والصراع الذي يدل من طرف خفي علي ما ينتظر حدوثه، أو ما يمكن أن نطلق عليه الصراع المرهص ويحذر المؤلف الكاتب الناشئ من النوعين الأولين، لأنهما أردا أنواع الصراع، ولا يحسنهما إلا القليل من كبار الكتاب و بالتالي ينصحه باستخدام الصراع المتصاعد الذي يبدأ مع رفع الستار ولا ينتهي إلا مع نزول الستار في ختام العرض، ويقول إذا تساوي الخصمان في القوة والعنفوان كان الصراع شائقا لأنه بين أكفاة متساوين في تمسكهم بمصالحهم المعرضة للخطر.

ويضرف المؤلف العديد من الأمثلة التي توضح كل نوع من أنواع الصراع مبينا قوتها ومناطق ضعفها وموضحا تهافت العديد من المسرحييات رديئة الصراع أو كما يقرر المؤلف إنما الصراع في ذهن المؤلف وليس ناتجا عن تفاعل الشخصيات، ويفصل القول في الذورة والانتقال والهجوم، ثم الأزمة، والقرار، والحل أي النتيجة.

في الباب الرابع والمعنون بـ:عموميات يورد المؤلف مناقشات مسفيضة حول مجموعة من الموضوعات المتعلقة بفن كتابة المسرحية من نوعية: المشهد الإجباري، والكشف عن موضوع العمل وشخصيتها للجمهور، ثم يفرد فصلين طويلين للحور والطريقة التجريبية وغيرها من الموضوعات.

عن الحوار يقرر أنه الأداة الرئيسية التي يبرهن بها المؤف علي مقدمته المنطقية، ويكشف بها عن شخصياته ويمضي بها في الصراع ويجب أن يكون الحوار جيدا وصادرا عن الشخصيات ذاتها معبراً عن كياناتها الأساسية ونتيجة لها ويحذر كثير من الحذلقة والثرثرة والتي قد تكون قاتلة للعمل المسرحي الجيد.

وفي تذيلاته في خاتمة الكتاب يورد المؤلف عدد من المناقشات والتحليلات لبعض المسرحيات مثل : طرطوف لموليير وأشباح أبسن والخلاسين لدي بوس هنريك والكترا تلبس ثوب الحداد ليوجين أونيل وغيرها.

تبقي أهمية الكتاب في الكم الهائل من الأمثلة التطبيقية والتحليلات الذكية التي يوردها «أجري» وحسه الهادئ والساخر ومعرفته الدقيقة بجوانب الكتابة المسرحية، وأيضا هذه الترجمة الممتعة والدقيقة للأستاذ دريني خشبة والذي أضاف الكثير من التعلقات والهوامش التوضحية علي متن الكتاب مما يجعله لا غني عنه لكل كاتب يهتم بمعرفة دقائق الكتابة الدرامية بمختلف أشكالها.

أحمد أبو خنيجر

البحرينى نجم سهيل وش مهرجانات

المثل البحرينى الشاب نجم سهيل شجعته البداية القوية على الاستمرار، ودعمت محبة المسرح فى قلبه، خاصة وقد عرض أول عمل مسرحى يشارك به «حذارى» ضمن فعاليات مهرجان المسرح الخليجى الذى أقيم فى البحرين 2006، هذه المشاركة كانت فتحة خير بالنسبة له كممثل عرف طريقه مبكراً إلى المهرجانات، فها هو عرضه «ألوان أساسية» تشارك به فرقة «أوال» البحرينية فى دورة هذا العام للمسرح التجريبى، شارك سهيل أيضاً فى مسرحية للأطفال (حسن وفرارة الخير)، كما استطاع أن يؤكد مواهبه من خلال مشاركته الناجحة فى عرض «ألوان أساسية»، وقد حصلت كل العروض التى شارك فيها على الجوائز الأولى فى المهرجانات التى شاركت فيها..يحلم بتقديم مسرحية تعالج هموم المواطن العربى فى العراق وفلسطين ولبنان، ذلك لاعتقاده بأن المسرح هو الوسيلة الفنية الأولى الجديرة بالتعبير عن هموم المواطن العربى، من أجل ذلك قرر نجم السفر إلى الكويت - بعد المهرجان - للالتحاق بمعهد الفنون المسرحية، لدراسة المسرح دراسة أكاديمية، هذا بالإضافة إلى سعيه الدائم لمتابعة الحركة المسرحية فى كل الدول العربية، حتى يكون ملماً بآخر ما وصل إليه (أبو الفنون)..

وبعيداً عن المسرح قدم نجم عدداً من الأفلام التسجيلية القصيرة التى تتحدث عن العادات والتقاليد والطبيعة البحرينية، كما شارك فى عدد من الأفلام التى عنيت بتقديم سير شخصية لبعض الشخصيات المهمة فى تاريخ البحرين.

نجم سهيل يعشق عادل إمام، وداود حسين، وسعاد على، ويتمنى أن يبلغ ما وصلوا إليه من نجومية، وهو سعيد هذه الأيام بمشاركته فى مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى الذى يعتبره من أهم المهرجانات العالمية.



فاطمة العالم



علا رشدى.. بدأت فى أمريكا وتواصل فى مصر

كان لعمل والدها الدبلوماسى أثره الكبير فى تعرفها على العديد من الثقافات المختلفة وإجادتها بطلاقة لثلاث لغات هى الإنجليزية والإيطالية والفرنسية.

فى سن الثامنة كانت تعيش بمدينة نيويورك؛ وقتها اشتركت فى مسابقة حكى لتنال المركز الأول وتتفوق على الطالب اليهودى الذى كان ينافسها، وتواصل بعدها عروضها فى المسرح المدرسى هناك حتى يتم تصعيدها لمسرح المنطقة بنيويورك وتؤكد علا أن لتشجيع والدها المستمر أثره الكبير فى مواصلتها لهذه المشوار.

انتقلت علا بعدها إلى بلجيكا والتحقت بالجامعة الأمريكية ببروكسل ولأنها لم تجد بها قسماً لدراسة المسرح درست إدارة الأعمال والأدب الإنجليزى حتى حفظت عن ظهر قلب كل أعمال شكسبير، وبانتهاء دراستها فى بروكسل عادت لتستقر فى مصر لتعمل أولاً فى مجال الإنتاج السينمائى، وعندما شعرت أنه يأخذها بعيدا عن معشوقها الأول توقفت لتشترك مع المخرج الأمريكى ايريك جريشكات فى عرض (حكايات) باللغة الإنجليزية على مسرح الجامعة الأمريكية بالقاهرة ثم شاركت فى عدد من الأفلام المهمة فى الفترة الأخيرة مثل دم الغزال، السلم والثعبان، حليم.

ورغم سنوات الغربة والتعليم الأجنبى فهى تملك ملامح مصرية صميمة ملامح الفتاة المصرية بنت البلد «الجدعة»، ولأنها تحلم - كما تقول - بأن تصبح ممثلة مسرح من الطراز الأول؛ فهى تدرس حاليا فنون الارتجال المسرحى والرقص والغناء والإلقاء فى استديو مركز الإبداع الفنى تحت إشراف المخرج خالد جلال.

مهدى محمد مهدى

محمد العاوى هاوى من يومه!

الفنان محمد العاوى من مواليد بنها تخرج فى كلية التجارة بجامعة بنها والتحق بفرقة السامر المسرحية، ولكن دخوله عالم الفن بدأ منذ التحاقه بالجامعة حفزته على ذلك رؤيته لأخيه الأكبر حاتم الذى سبقه فى طريق الفن، شارك محمد فى العديد من الأعمال المسرحية مع فريق الجامعة فى عرض «المجاذيب» إخراج محمد الخطيب، ثم «الملك يبحث عن وظيفة» إخراج محمد بحيرى، ثم «بطل فى الحظيرة» إخراج محمد بحيرى.. التحق العاوى بعد ذلك بمسرح الثقافة الجماهيرية وشارك فى العديد من العروض مثل «اللى بنى مصر» إخراج أحمد طه، و«نظرة» عن رباعيات جاهين إخراج أحد طه، و«قوللى ولا تخبيش» فى معرض الكتاب إخراج أحمد شوقى، ثم شارك فى مسرحية «الندم» إخراج محمد جابر ثم «كوميديا عائلية» إخراج عمرو قابيل، وكذلك شارك أيضا فى «ليلة سقوط الدنجاوى» بفرقة السامر تأليف وإخراج محمد الشربينى.

ولم يستطع محمد مقاومة الكاميرا فشارك فى بعض الأعمال التليفزيونية منها مسلسل «برج الأبجدية» إخراج محمد العمرى، و«دائرة الاشتباه» للعمرى أيضا ثم شارك أنعام محمد على فى «قصة الأمس» ثم فى مسلسل «خيوط العنكبوت» مع إبراهيم الشوادى..ومازال محمد العاوى رغم تعدد أدواره يعشق الوقوف على خشبة المسرح ويحلم بدور «سليمان الحلبى» و«دون كيخوته» على خشبة المسرح ولا يعنيه إلى أين يصل؛ المهم أن يصبح شخصية فنية مؤثرة وذات حضور لدى الجماهير، ويتمنى أن يتم طرح العديد من الشخصيات التاريخية المسكوت عنها والتى لا تعرفها الأجيال الحالية قائلا: لم يعد لدينا مثل أعلى ونموذج نحتذى به فلماذا نخفى هذه الشخصيات؟!.

يتمنى العاوى أن يعمل مع مخرجين يحترمون عقل المشاهد ويقدمون مسرحاً حقيقياً مؤكداً أن الكاميرا لن تجذبه بعيداً عن المسرح فقط يحرص على العمل مع مخرجين أقوياء لأن المخرجين الضعفاء يضرون الورق الجيد إذا تناولوه، مؤكداً أن المخرج الجيد هو الذى يملك تقديم الفنان بشكل أروع أمام الجماهير.

رامى حسين السيد.. من الميكانيكا إلى التجريب!



التحق رامى حسين السيد بكلية الهندسة جامعة حلوان لدراسة الميكانيكا، غير أنه - أثناء الدراسة - اكتشف عشقه الدفين للمسرح، ذلك العشق الذى تفَّجر أثناء مشاهدته لعروض زملائه على مسرح الجامعة، وهو ما دفعه لاتخاذ القرار فوراً بالعمل فى المسرح، غير أنه أجّل تنفيذ قراره إلى ما بعد التعرف جيدا على الحرفية المطلوبة لخوض التجربة، راح رامى يقرأ كثيراً حول المسرح، ويلتحق بورش التمثيل المختلفة ليكتسب المهارات المطلوبة، ذهب إلى ورشة «محمد صبحى» لعرض «ماما أمريكا»، ثم التحق بورشة «كارمن» ثم مع نور الشريف فى ورشته لعرض «الأميرة والصعلوك» ثم «الملك لير» مع الفخرانى، كان يحضر هذه الورش للتثقيف والإلمام بعالم المسرح العجيب فقط، ثم قرر بعدها أن يخوض التجربة، فالتحق بمركز شباب مدينة نصر ليشارك فى العرض المسرحى «خمسة فى..» وفى المسرح الجامعى شارك فى عرض «عالم الدماغ» إخراج وليد طلعت، ثم التحق بفرقة الحرافيش المسرحية الحرة ليقدم مونودراما «بيت من زجاج» مع المخرج أحمد كمال.

وراح رامى يشارك فى العديد من ورش الممثل ليشحذ موهبته ويقويها، وأثناء ذلك وبعده توالت العروض.

فشارك فى عرض «أسد الملك غضبان» للأطفال، و«عالم افتراضى» مع المخرج أحمد كمال أيضا، ثم قدم مسرحية «سيف الله» من إخراج حسام على، كما شارك فى الأوبريت الغنائى «حالة أمة».

رامى مازال مصراً على اكتساب المهارات، لهذا التحق مؤخراً بأكثر من ورشة فى آن واحد لتنمية الذاكرة الانفعالية لدى الممثل، فهو يتمنى أن يقدم كل الأدوار المركبة، التى تتعارض تماماً مع شخصيته الخجولة، كما يتمنى أن يتميز بأداء متميز كممثل، يصنع له حضوراً خاصاً ومنفرداً.

رامى حسين السيد يعشق العروض التجريبية لأنها تتيح للممثل أن يقدم حالة خاصة، وشخصيات مركبة، قلما تتوفر فى العروض التقليدية.

عفت بركات

كان ياما كان

ذاكرة المسرح

فرقة الغد للعروض التجريبية

تأسست الفرقة عام 1993 بقرار وزارى فى إطار قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية بوزارة الثقافة وبمبادرة من رئيس القطاع الفنان القدير عبد الغفار عودة، وذلك بهدف تقديم عروض تجريبية سواء بالاعتماد على نصوص محلية أو عالمية، مع توظيف إمكانيات القطاع فى مجال الاستعراض والغناء والفنون الشعبية.

أسندت إدارة الفرقة عند تأسيسها للمخرج المسرحى، د. هناء عبد الفتاح، وافتتحت الفرقة عروضها عام 1993 بمسرحية «ليش ياعليش» تأليف د. أبو الحسن سلام وإخراج وديكور زوسر مرزوق وألحان على سعد وبطولة عبد الرحمن أبو زهرة، أشرف عبد الغفور، وفاء الحكيم، ومجموعة من الأقزام، ويدور موضوعها الأساسى حول الصراع الأزلى المستمر بين الخير والشر.

قدمت الفرقة بعد ذلك عروض «السيرك الدولى، شغل أراجوزات، أوقات عصيبة، ساعة الصفر).

فى منتصف عام 1994 تم اسناد إدارة الفرقة إلى المخرج والباحث المسرحى د. حسين عبد القادر الذى وضع خطة طموحة لتقديم سبعة عشر عرضا جديدا من خلال عدة شعب لعرضها بالقاهرة والأقاليم خلال موسم 94 - 1995 خاصة وأن المقر الخاص بالفرقة «مسرح الغد» لم يكن قد تم الانتهاء من تشييده وتجهيزه.

وقد قدمت الفرقة خلال هذه الفترة مسرحيات: فيلو كتيتس، فصيلة إعدام، ملك الغرفة المظلمة، رحلة الحلاج، سيمفونية لير، بكرة، أرض لا تنبت الزهور، الليلة نضحك، الطريق، المولوية، من يملك النار، بانوراما فرعونية، الفهلوان.

تولى بعد ذلك الفنان الشاعر سمير عبد الباقى إدارة الفرقة لعدة شهور، ثم تولى المخرج المسرحى فهمى الخولى إدارة الفرقة؛ والتى تم إلحاقها فى أول يوليو 1997 بالبيت الفنى للمسرح.


مسرحية قصة حب لفرقة الغد

وقد تولى إدارة الفرقة بعد ذلك خلال مسيرتها كل من الفنانين شريف عبد اللطيف، د. سامح مهران، د. سامى عبد الحليم، جلال عثمان، «والذى تولى مسئولية الإشراف على الفرقة أيضا قبل الفنان فهمى الخولى» خالد جلال، ياسر جلال.

والجدير بالذكر أن كلاً من الشاعر سمير عبد الباقى، والفنان د. سامى عبد الحليم قد أنهيا فترة مسئوليتهما عن إدارة الفرقة بتقديم الاستقالة.

وقبل نقل تبعية الفرقة إلى البيت الفنى للمسرح قدمت العروض التالية:

يا نيل يا عين (1996)، كرسى فى الكلوب، ياسين وبهية (1997).

واستمرت الفرقة فى تقديم العروض بعد تبعيتها للبيت الفنى للمسرح على نفس مسرحها - وفى حالات نادرة على بعض المسارح الخارجية - ومن هذه العروض: شفيقة ومتولى، ذات الهمة، على الزيبق، حدوته ملتوتة، سعدى ومرعى، جلجامش عين فى الجنة وعين فى النار، سوق الشطار، ما كبث، أهرام أخبار جمهورية، الزفة الكدابة، يوم القدس، سعد اليتيم، الصفر الجرىء، طبول فاوست، حلم يوسف، العشاق، الطعام لكل فم، يوم من هذا الزمان، العدو فى غرف النوم، القرد كثيف الشعر، زهرة الصحارى، السلطان يلهو، اللى جرى، حريم الملح والسكر، بغبغان سليط اللسان، فقاقيع هوا، حريم البهلوان، فر وطار، شيخ محضر، امرأتان، من غير كلام، كيد النسا، نفس المكان، اللى يحب سيدنا النبى، قصة حب.

والملاحظة النقدية الأولى التى يجب تسجيلها هى عدم وجود إطار فعلى يجمع عروض الفرقة بحيث يمكن تصنيفها تحت هذا الإطار؛ حيث تضم قائمة العروض بعض العروض التقليدية، وبعض العروض التجريبية، وكذلك بعض العروض الغنائية الاستعراضية، وعروض أخرى تعتمد على استلهام التراث الشعبى؛ فى حين تعتمد بعض العروض الأخرى على مترجمات لنصوص عالمية!!

شارك فى تقديم هذه العروض نخبة من كبار المخرجين نذكر فى مقدمتهم: هناء عبد الفتاح، أحمد زكى، سمير العصفورى، د. هانى مطاوع، ناصر عبد المنعم، عمرو دواره، انتصار عبد الفتاح، أشرف زكى، أحمد إسماعيل، حسن الوزير، محمود حسن، زوسر مرزوق، د. محمد صديق، محمد أبو الخير، عاصم رأفت، محمد عمر، ياسر صادق، سعيد سليمان، شريف صبحى، محمد دسوقى، أشرف فاروق، إسماعيل مختار، رءوف الأسيوطى، جمال الشيخ، سامح مجاهد، شريف صبحى، عباس أحمد، رزيق البهنساوى، حمدى أبو العلا، محسن حلمى، سامح مهران.

كما شارك فى بطولة هذه العروض مجموعة كبيرة من نجوم المسرح من بينهم: سهير المرشدى، سميرة عبد العزيز، أحمد راتب، خليل مرسى، حسن عبد الحميد، محمد متولى، سلوى خطاب، سمير حسنى، كمال أبو رية، عبد الرحمن أبو زهرة، أشرف عبد الغفور، عايدة عبد العزيز، سناء شافع، وفاء الحكيم، معتز السويفى، أمينة رزق، سامى سرحان، عبد الله محمود، رضا الجمال، سمير وحيد، سامى مغاورى، فؤاد أحمد، محمد كامل، مفيد عاشور، أشرف طلبة، حنان سليمان، أحمد نبيل، عزة بلبع، أحمد إبراهيم، حنان ترك، عزيزة راشد، منال سلامة، حسن فؤاد، عهدى صادق، سامح السريطى، محمود الحدينى، محمود مسعود، أحمد عبد الوارث، سامى العدل، حمادة سلطان، شريف صبرى، فتوح أحمد، داليا مصطفى، نهال عنبر، سوسن بدر، نجاة على، سلوى عثمان، حنان مطاوع، هانى كمال، انتصار، حسام فياض، مجدى إدريس، شريف صبحى، أحمد عزمى.

وجدير بالذكر أن مقر الفرقة يقع فى الجهة البحرية من مسرح البالون بالعجوزة، وقد شيد عام 1995 وفقا للتصميم الذى وضعه الفنان زوسر مرزوق «الفائز بالجائزة الأولى للتصميم»، وهو لا يضم خشبة مسرح ثابتة بل صممت وحدات على شكل مثلثات منفصلة يمكن برصّها متجاورة تشكيل خشبة المسرح طبقا للرؤية الإخراجية، وبالتالى يعاد ترتيب خشبة المسرح وأماكن جلوس المشاهدين من عرض لآخر.

د. عمرو دواره

مريم سماط تكتب عن رجال يقومون بأدوار النساء

نشرت مريم سماط مقالتها الثانية فى الأهرام، الخميس 15 أغسطس عام 1915.

وتتابع ما بدأته عن فرقة سلامه حجازى، ثم جوق عبد الله عكاشة.

كان التمثيل ولايزال مدرجة من مدارج الرقى ونهجا من مناهج العزة القومية لذلك خصصوا له المدارس الفنية فى أوربا فتخرج فيها أساتذة شادوا مجد هذا الفن وأقاموا دعامته وأقبل الكتاب عليهم يقصون القصص فأخرجوا من كنوز التاريخ والأدب والاجتماع والعظة والخيال ما ربوا به نفوس ناشئتهم وهذبوا أخلاق أبنائهم وعدلوا مبادئ كهولهم وأصلحوا عادات نسائهم. هبَّ من أنصار الفضيلة وحماة الأدب رجال من كرام السوريين وقفوا أنفسهم لخدمة بلادهم وأمتهم ورأوا أن يشيدوا للتمثيل صروحا مدعمة على أساس متين من العلم والعرفان فنشطت طائفة منهم إلى مدارس فرنسا وكان على رأسهم الطيب الأثر المرحوم خليل أفندى خياط فدرس ونبغ ورجع إلى قومه يترجم لهم مختلف الروايات، والناس فى ذاك العهد لاهون لا يعرفون من أمر التمثيل شيئا. مصر والشام قطران شعبهما متحاب لأن الآصرة التى تجمع بينهما قوية متينة هى آصرة اللغة لذلك عطف على مصر هؤلاء العلماء المثلون فنفر بعضهم إليها وأنشأ فيها للتمثيل دورا ومراسح وحركة مباركة كانت ركنا من أركانها الأدبية. منذ 25 عاما إذ كان والدى يشتغل بتجارة الجواهر والأحجار الكريمة فى هذا البلد، جئت إلى مصر وكان يشتغل بالتمثيل فيها لذاك العهد جوقان عاملان أولهما تديره جماعة المعارف التى كان يرأسها حضرة الفاضل محمود أفندى رفقى وكان يشتغل بدور البطل حضرة الأديب المرحوم حسين بك الأزهرى وثانيهما جوق الرجل الجليل المرحوم أبى خليل القبانى وكان يقوم بأدوار البنات فى كلا الجوقين شبان من الممثلين لم تطر شواربهم لعدم إقبال الفتيات على التمثيل وقلة جرأتهن على الوقوف على المراسح. جئت إلى والدى وكان له صلة صداقة متينة بالفاضل المحترم إسكندر أفندى فرح فجاء يزورنا وقد علم بمقدمى فحبذ لوالدى التمثيل وأثنى عليه وحبب إلى الوقوف على المرسح وأفاض فى جلال الممثلة الغربية وما هى عليه من سمو المقام فمثلت لأول دور «بانيم» فى رواية «متريدلت» مع أعضاء جماعة المعارف وكان لهذا الحادث رنة لا أزال أسمع دويها للآن. ظللت أمثل مع أعضاء هذه الجماعة زمنا رأيت فيه ما يشرح الصدر ويفرح العين فقد كان الاتحاد سائدا بينهم والثقة متوفرة بين الأعضاء ونكران الذات فى خدمة المصلحة العامة ولقد خطت الجماعة بهم شوطا بعيدا فى التقدم بفضل جدهم وإخلاص نيتهم وصدق طويتهم. واعتقادى أن التمثيل الآن لم يصل إلى هذه الحالة من ضعف أعضائهم وفقرهم وعدم الاهتمام بشئونهم وقلة اكثرات الشعب بهم إلا من التنافر الذى استحكم بينهم والتحاقد الذى ملأ قلوبهم والتضاغن الذى يأكل أفئدتهم فترى أحدهم «يود لو يأكل لحم أخية ميتا» ومن الغريب أن يكون التمثيل فى عهده الأول أيام كان الشعب أقل قبولا للعلم منه الآن أرقى منه فى هذا العهد الذى انتشر فيه العلم وكثر المتعلمون.. وبعد أن قضيت مع جماعة المعارف زمنا أقبل علينا المرحوم أبوخليل القبانى فاتفقنا أن نعمل معه وهنا بدأت الحياة التمثيلية وبدأت أدوارها.

روبير الفارس

المسرح المدرسى فى بدايات القرن الماضى

نال المسرح المدرسى منذ فترات طويلة اهتماما كبيرا لدوره المهم فى التنشئة الاجتماعية وغرس القيم وبثها، واللافت للنظر الاهتمام الكبير بهذا النشاط فى أوائل القرن الماضى «العشرين» قارن بحاله الآن، فنجد فى مجلة «فتاة الشرق» عدد يناير 1924 تحت عنوان «التمثيل والموسيقى فى المدارس المصرية» عرضاً لجزء من كتاب توفيق أفندى حبيب عن نهضة الفنون الجميلة فى مصر، خصص فيه فصلا عن نشاط التمثيل فى المدارس يبدأه بـ..«لبعض المدارس العلمانية ومدارس الإرساليات الدينية فى مصر شىء من العناية بالموسيقى والتمثيل لم يكن لمدارسنا الأميرية والأهلية نصيب منها».

ويرجع الكاتب فضل إدخال التمثيل للمدارس إلى فريق من أساتذة اللغة الإنجليزية الذين قاموا بتحويل الروايات المقررة دراسيا إلى مسرحيات حية يتم عرضها ليتمكن الطلبة «من إدراك حقائقها ودرس شخصيات أفرادها».

وقد بدأت هذه الحركة فى المدرسة التوفيقية بأن مثل طلبتها رواية «العاصفة»لوليم شكسبير سنه 1910 ومثل طلبة المعلمين رواية «كما تشتهى»لشكسبير فى «أنفيتياتر» وزارة المعارف بدرب الجماميز.

ويورد الكاتب توفيق أفندى حبيب تاريخ إنشاء فرقة التمثيل بالمدرسة الخديوية والتى يرجع فضل تأسيسها للأستاذ محمود مراد المدرس بالمدرسة، والذى مارس التمثيل المدرسى فى مرحلة سابقة، وبمجرد تعيينه مدرسا بعد تخرجه من مدرسة المعلمين شكل مع بعض تلاميذ المدرسة الخديوية الثانوية «فرقة التمثيل والموسيقى» سنة 1919وجعل غرضها «بث الفنون الجميلة بين الطلبة والعمل على ترقيتها بكل الوسائل الممكنة».

وكانت الجمعية مكونة من رئيس شرفى هو المستر فرانس ناظر المدرسة، ورئيس عامل: محمود أفندى مراد، وأربعة من الطلبة منهم السكرتير وأمين الصندوق، وتتغير هذه اللجنة كل سنة، وتوضع أموال الجمعية فى خزينة المدرسة، ولا تصرف إلا بأمر كتابى من ناظر المدرسة ورئيس الجمعية.

وكان عدد أعضاء الجمعية يوم إنشائها 24 طالبا، وبلغوا 140 طالبا فى السنة الدراسية 1922 / 1923 وتم تقسيم الأعضاء إلى جماعات هى:

أ. جماعة التمثيل والأغانى، ويدفع الطالب عشرة قروش شهريا.

ب. جماعة الكمنجة والعود، ويدفع الطالب 20 قرشا شهريا.

ج . جماعة البيانو، ويدفع الطالب 30 قرشا شهريا.

وللدروس والتمرينات أوقات معينة بين تناول الغداء والحصة الرابعة بحيث لا يلتهى الطالب عن دروسه، ولا يتأخر عن العودة عن منزله.. وقد قدمت هذه الفرقة العديد من العروض المسرحية بداية من عام 1919 حتى عام 1923حيث قدمت عرض «مجد رمسيس» وهى رواية مصرية تاريخية ذات مقدمة وفصلين وضعها نظما وكتب نوتتها ومقدمتها الموسيقية الأستاذ محمود مراد، وساعده فى التصوير حسن أفندى حلمى، ووضع الألحان محمود رحمى.

وبعد حضور وزير المعارف عروض هذه المسرحية فى مسرح الأزبكية أعجب هو والحضور بالعرض المسرحى «وقر القرار على تعميم التمثيل والموسيقى فى المدارس».

ويورد المقال أسماء بعض المدارس التى تأسست فيها جمعيات للتمثيل والموسيقى مثل المدرسة السعيدية ومدرسة طنطا الثانوية وفى الجامعات الأمريكية .

ويذكر كاتب المقال أن «صاحب الدولة يحيى إبراهيم باشا وعد بتعميم تعليم فن التمثيل والموسيقى فى المدارس، وكذلك صرح بهذا المشروع عندما استقبلته فرقة الموسيقى فى المدرسة السعيدية، واستدعى أحد الموسيقيين لتلقين فريق من طلبة مدرسة فؤاد الأول مبادئ الموسيقى والعزف على الآلات الوترية».

ويقرر كاتب المقال أن فرق التمثيل «تمتد فى المدارس الأميرية والأهلية وتنتشر ولكنها لاتزال فى حاجة إلى تنظيم فنى».

والسؤال أين المسرح المدرسى 2007!!

محمد أمين عبد الصمد

مجرد بروفة

سَمْحَنْ وطَاعَنْ يا مولاى !!

■ يسرى حسان
ysry_hassan@yahoo.com

أعرف أن كلامى لن يرضى جميعاالأطراف سواء الأصدقاء فى إدارة المسرح - هكذا أعتبرهم وحياة صيامى - ولا الأصدقاء فى الأقاليم من إداريين ومسرحيين.

والحكاية أن الإدارة أعدت مشروعا لإعادة تشكيل الفرق المسرحية فى أقاليم مصر بعدما لاحظت الحالة المتردية التى وصلت إليها معظم هذه الفرق... وهو مشروع نبيل بالفعل يسعى إلى الإصلاح قدر الاستطاعة فهناك أعضاء فى هذه الفرق لا علاقة لهم بفن المسرح من قريب أو بعيد ويتم استدعاؤهم كل موسم للمشاركة فى عرض تجرى بروفاته وعروضه فى ظرف أسبوع أو عشرة أيام على أقصى تقدير ثم ينصرف كل منهم إلى حال سبيله... لا قراءة.. ولا مشاهدة.. ولا تدريب، وإذا سألت أحدهم عن أى نشاط قام به يتعلق بالمسرح بخلاف العرض الذى شارك فيه سيجيبك على الفور : «عيب متقولش كده إحنا اخوات»! وعليك ألا تفكر كثيرا فى هذه الإجابة السيريالية التى لا علاقة لها بسؤالك فكل واحد وعلامه !

إذن مشروع إدارة المسرح لإعادة ضبط هذه الفرق يستحق الشكر والثناء والتقدير وفوق كل ذلك بوسة على خد الجميل! لكن المشكلة - وهى ليست مشكلة الإدارة وحدها بل مشكلة كل إدارات مصر - هى اختيار توقيت غير مناسب لإرسال لجان التقييم تبعها، وعدم التنسيق مع الإدارات المختصة بالأقاليم حتى تستعد لهذه الزيارات التقييمية.. فما الذى حدث؟

ذهبت اللجان إلى المواقع وهى تشحذ أسئلتها حتى تواجه هذه الفرق المارقة، فلا هى وجدت ممثلين ولا إداريين ولا أى شىء، وعاد معظمها بخفى حنين.. ولا تسألنى عن قصة حنين لأننى صائم ومش فاكر أى حاجة!

وحتى لا نظلم إدارة المسرح فإن الأمانة تقتضى القول بأن الموضوع مش فى دماغ الأصدقاء فى الأقاليم أصلاً.. صحيح أن الموعد لم يكن مناسباً وبعض اللجان ذهبت إلى المواقع فجأة، لكن المسئولين هناك كان يجب أن يكونوا على قدر المسئولية ويهتموا بجمع أعضاء الفرق لدخول الأمتحان، لا أن «يطنشوا» وكأن الأمر لا يعنيهم.

لقد صادف أعضاء اللجان العديد من المهازل فى الأقاليم ولو كان أحدهم «ناصحاً» لخرج منها بنص كوميدى رائع يرحمنا به من النصوص الكوميدية التى يتحفنا بها مسرح الدولة مثل «النمر» وخلافه .. لكنهم عموما لم يفوتوا الفرصة وكتبوا لنا عدة مقالات سننشرها فى العدد القادم لعل أحدا يهتم ويحقق فى هذه المهازل فربما انصلحت الأحوال وأعيد تشكيل هذه الفرق بشكل يتيح لها تقديم أعمال جيدة ومنضبطة بدلا من أن نشاهد ممثلا طويلا عريضا كان يقوم بدور حارس لأحد الملوك ،وكانت الدنيا مشتعلة، والملك على أبواب حرب مع الأعداء.. وعندما نادى الحارس ليأتى له بقائد الجيوش حتى يعلنها حرباً شعواء، دخل سعادة الحارس وانحنى أمام الملك بتؤدة وتأنٍ وقالِ بثقة لم تتوفر لسيبويه ذات نفسه «سَمْحَنْ وطَاعَنْ يا مولاى» وهنا ضجت القاعة بالضحك وتحول الأمر إلى مسخرة بعد أن كان الجميع متحفزين ومتشوقين للنيل من الأعداء!

لماذا لا نشن حرباً على أعداء المسرح تعوض تلك الحرب التى لم يخضها ذلك الملك، الذى كان فى المسرحية، بسبب أحد هؤلاء الأعداء.. وما أكثرهم!

مسرحنا MASRAHONA
الاثنين 2007/9/24
السنة الأولى _ العدد 11

ليالى المحروسة



مقهى نجيب محفوظ يستضيف الشعراء كل ليلة

عروض مسرح العرائس للاطفال

تتواصل ليالى المحروسة بحديقة الفسطاط بمصر القديمة لتقدم عددا من الفعاليات الفنية والثقافية، اختارت اللجنة العليا لاحتفالات رمضان الفسطاط كمكان متعطش للثقافة والفن، وقد رحب د. عبد العظيم وزير محافظ القاهرة باستضافة هذه الأنشطة لتشع مصر القديمة بهذا التوهج الفنى والفكرى، كما كان إصرار د. أحمد نوار رئيس الهيئة على أن تتسع بقعة الفائدة لتشمل هذا الحى العريق وما حوله من أحياء.

ليالى المحروسة التى افتتحها القنان فاروق حسنى وزير الثقافة و د. عبد العظيم وزير محافظ القاهرة و د. أحمد نوار رئيس هيئة قصور الثقافة حرصت على تقديم أنشطتها الراسخة التى حققت نجاحا طوال السنوات السابقة، مثل مقهى نجيب محفوظ «واحة الشعراء» مشاركات فرق الآلات والفنون الشعبية، لكنها استحدثت عددا من الأنشطة منها : برنامج الدشمة لإلقاء الضوء على سير الأبطال وتقديم خبراتهم الإنسانية والحربية احتفاء واحتفالا بذكرى أكتوبر التى تتزامن مع شهر رمضان الكريم، كما تقدم «ليالى المحروسة» أنشطة متنوعه يوميا تقدم فيها المواهب - العروض الموسيقية الشعبية، الورش الفنية والعلمية، إضافة إلى معرض لإصدارات الهيئة من الكتب الحديثة، فضلا عن ركن للطفل يقدم خلاله عرض للعرائس بشكل يومى، ويقدم المخرج عبد الرحمن الشافعى ونخبة من الفنانين عرض «تغريبة مصرية» الذى يحتفى بالتراث والمأثور الشعبى، ويتواصل جمهور الحارة المملوكية يوميا مع الإنشاد الدينى والسيرة الهلالية، كما تستضيف ليالى المحروسة عددا من الأسماء اللامعة فى الفن والشعر والثقافة منها، سيد حجاب، محمد إبراهيم أبو سنة، رفعت سلام، د. مدكور ثابت، د. سميح شعلان، ماجد يوسف، كابتن غزالى، محمد الشهاوى، طاهر البرنبالى، عبد المنعم عواد يوسف. وتحتفى الليالى بذكرى الراحلينمنهم : فؤاد حداد، شوقى أبو ناجى، محمد عبد المعطى، حسن محسب، فنجرى التايه، د. عز الدين إسماعيل، أسامة الدناصورى.

أما مقهى نجيب محفوظ فيستقبل عددا من الفنانين، منهم :..أشرف زكى، يوسف داود، علاء مرسى، روجينا، عايدة عبدالعزيز، أحمد عبد الحليم، د. سامح مهران ، وآخرون. الليالى تطرح مجموعة من القضايا وتحتفى بالخبرات الفنية إضافة إلى شباب الفنانين وهى بهذه الأنشطة تشعل منطقة مصر القديمة توهجا لتعلن عن اقتحام الهيئة العامة لقصور الثقافة للمناطق التى سكتت الأنشطة الثقافية والفنية عنها طويلا.



استقبال الضيوف بالمزمار والطبل البلدى

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ 6 أكتوبر